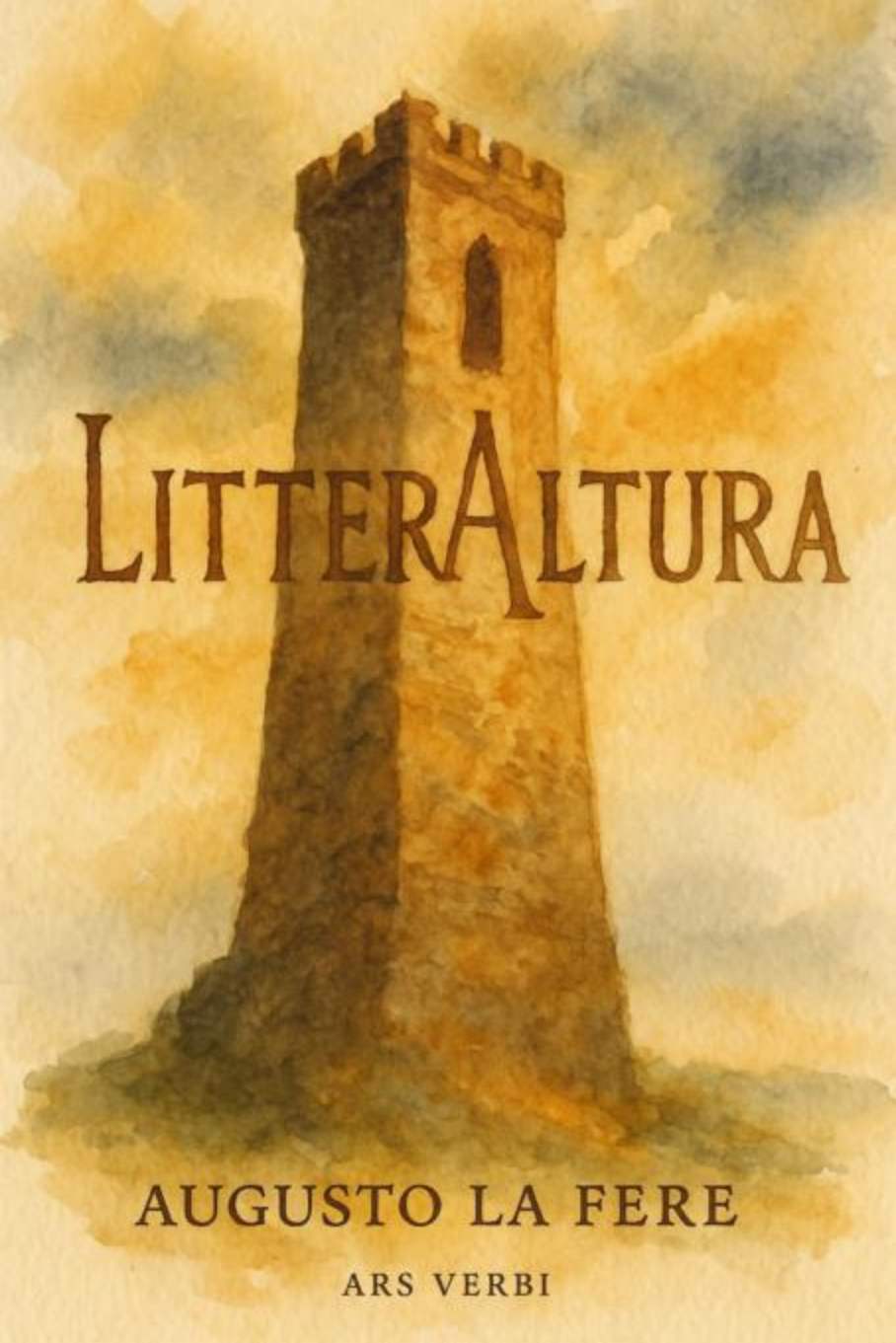




LITTERA ALTURA

AUGUSTO LA FERE

ARS VERBI

LITTERALTURA

AUGUSTO LA FERE

LITTERALTURA

Edição Digital

LAPA
ARS VERBI
2025

CRÉDITOS

LitterAltura

© 2025 Augusto La Fere

Publicado por *Ars Verbi*™

Lapa, Paraná, Brasil

Edição Digital

ISBN: 978-65-988751-4-5

Esta obra está licenciada sob a Creative Commons Atribuição - Não Comercial - Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Você pode compartilhar e adaptar esta obra, desde que:

- Atribua o crédito ao autor (Augusto La Fere);
- Não a utilize para fins comerciais;
- Publique obras derivadas sob a mesma licença.

Para mais detalhes, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

DEDICATÓRIA

Aos que levantam palavras como se fossem pedras.

Aos que acreditam que uma leitura pode sustentar uma torre inteira.

“Toda construção é, antes de tudo,
ruína que se sustenta.”

— *Lyon Jean Baptiste de Willermoz*

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	1
PARTE I — PEDRA.....	8
CANTO 1. HOMERO.....	9
CANTO 2. DANTE.....	17
CANTO 3. CAMÕES.....	25
CANTO 4. CERVANTES.....	33
CANTO 5. SHAKESPEARE.....	39
PARTE II — TORRE.....	45
CANTO 6. PESSOA.....	46
CANTO 7. BORGES.....	53
CANTO 8. DRUMMOND.....	59
CANTO 9. GARCÍA MÁRQUEZ.....	67
CANTO 10. CLARICE LISPECTOR.....	76
PARTE III — ABISMO.....	81
CANTO 11. RILKE.....	82
CANTO 12. PAUL CELAN.....	87
CANTO 13. KAFKA.....	93
CANTO 14. BECKETT.....	98
CANTO 15. SIMONE WEIL.....	104
CANTO 16. POPPER.....	108
EPÍLOGO.....	113
NOTA DO AUTOR.....	118

PRÓLOGO

O Manifesto da Pedra

Tudo inicia na pedra bruta

Tudo começa no chão. O chão é sempre anterior a nós, anterior ao gesto que se aventura a erguê-lo. Não é o chão liso das avenidas já pavimentadas, nem o piso polido das catedrais prontas: é o terreno irregular, cheio de pó e de raízes, onde uma pedra repousa como se tivesse sido esquecida pelo tempo. Essa pedra não pede nada. Não se oferece como ornamento, nem se anuncia como monumento. É bruta, dura, pesada, e por isso mesmo funda.

Antes do cálculo, antes da planta, antes do desenho de qualquer torre, existe apenas essa presença mineral. A pedra é a primeira palavra. Não aquela palavra transparente, dócil, que se encaixa de imediato na frase. Mas a palavra áspera, resistente, que desafia o escritor. O contato inicial não é suave: é choque. A mão sente a frieza, o peso, a recusa. Escrever começa com essa recusa. Não é o fácil que inaugura a obra, mas o difícil. Não o polido, mas o bruto.

Se alguém perguntasse de onde vem a pedra, não haveria resposta pronta. A geologia poderia falar de pressões subterrâneas, de camadas de sedimentos comprimidos durante milhões de anos, de veios que se encontram. Mas na superfície o que se tem é apenas um bloco. E, no entanto, esse bloco carrega eras inteiras. Cada fissura é uma história do tempo. Cada irregularidade é vestígio de um processo longo. Assim também a palavra: cada termo traz em si camadas de vozes, ecos de usos esquecidos, sentidos soterrados. Não existe palavra pura. Toda palavra é fóssil.

Quem escreve precisa aceitar esse peso. A palavra não é folha em branco: é pedra com memória. Ao tocá-la, sentimos que já foi dita, já foi gasta, já circulou em bocas antigas. Como as cidades que crescem sobre ruínas, a literatura ergue-se sobre fundações invisíveis. Escrever é cavar e, ao cavar, descobrir inscrições enterradas. Homero repousa sob Dante, Dante sob Camões, Camões sob Borges. Cada autor é camada geológica.

Mas não é só arqueologia: é também canteiro. A pedra não fica intacta no subsolo; é trazida à superfície, exposta ao martelo, ao cinzel, ao esquadro. O escritor é pedreiro. Não contempla de longe a torre já erguida: está dentro da obra, sujo de pó, envolto em ruídos. A escrita não é

iluminação súbita, mas trabalho físico. O corpo participa: mãos calejadas, olhos ardendo de poeira, respiração curta em andaimes que oscilam. Cada parágrafo é pedra carregada.

No canteiro, nada é seguro. Andaimes tremem, escadas deslizam, blocos racham. O escritor vive nesse risco. Cada frase pode ruir, cada imagem pode não se sustentar. E, no entanto, continua. A persistência não é teimosia cega, mas fidelidade à pedra. É porque ela resiste que vale a pena. A literatura não se constrói com tijolos ociosos; precisa da dureza da pedra bruta.

Também o leitor participa. Abrir um livro é entrar num canteiro em andamento. As páginas são degraus: alguns firmes, outros rangem. Há trechos largos como patamares, onde é possível descansar. Há parágrafos estreitos, onde mal cabe o pé. Ler é subir, e quem sobe sabe da vertigem. O leitor segura no corrimão instável da interpretação, respira fundo, hesita, recua. Mas insiste. Às vezes tropeça — e é justamente esse tropeço que se transforma em degrau. Cada leitura acrescenta um andar à torre.

Um livro fechado é pedra solta. Só a leitura lhe dá altura, só a releitura reforça seus blocos. A torre literária existe porque é habitada. O autor ergue andaimes, mas é o leitor que caminha sobre eles, testando sua resistência. A literatura

não é monólogo: é obra coletiva, mesmo quando silenciosa.

No início de tudo, estavam os que ergueram pedras maiores. Homero assentou a primeira, canto oral que sustentou séculos. Dante talhou a escada de fogo e sombras. Camões fez das ondas colunas verticais. Cervantes colocou a pedra branca do delírio. Shakespeare abriu o mirante do palco. Essas pedras não estão mortas. Vibram sob nossos pés. Quando retornamos a Homero, sentimos a cadência de sua métrica como guindaste levantando blocos. Em Dante, percebemos a precisão numérica da escada. Em Camões, ouvimos o mar transformado em colunas. Em Cervantes, vemos o impossível erguendo-se como fundação. Em Shakespeare, cada cena se abre como janela.

A tradição não é vitrine: é canteiro. Não existe para ser admirada à distância, mas para ser tocada, usada, incorporada. Não é relíquia; é material vivo. O escritor que hoje ergue sua torre trabalha com restos de pedras antigas. Não para copiá-las, mas para integrá-las, para transsubstanciá-las em parte do edifício em andamento.

Mas há um perigo: o polimento excessivo. A pedra, quando polida demais, perde a força.

Torna-se mármore frio, superfície lisa, morta. A literatura que busca perfeição absoluta se transforma em mausoléu. Brilha, mas não respira. É na irregularidade que a torre encontra fôlego.

As falhas são necessárias. Fissuras, arestas, lascas — tudo isso abre espaço para o vento, para a luz, para a habitação. Um texto sem falhas é estéril; um texto com falhas é morada. O escritor deve aceitar a imperfeição como condição, não como falha. É ela que garante que a obra seja viva.

O tempo confirma isso. Uma torre não se ergue num dia. Às vezes leva séculos. Há torres interrompidas, desmoronadas, reconstruídas. Assim também a literatura. Nenhum livro é definitivo. Cada um é andaime provisório, sujeito a ruína. O que sobrevive é o que admite a ação do tempo. O vento que entra pelas janelas, a chuva que corrói, o musgo que cresce: tudo isso participa da obra. O que permanece é o que resiste com falhas, não o que se pretende eterno.

O inacabado não é defeito: é estética. Não há obra final. Só tentativas, falhas, retomadas. A literatura é sempre projeto, nunca monumento. O que chamamos de clássico não é acabamento

perfeito, mas persistência de pedra que suportou os ventos do tempo.

Por isso, o título deste prólogo — “*Manifesto da Pedra Bruta*” — não deve enganar. Não se trata de proclamação. Não ofereço programa, não enuncio regras. O título permanece como lembrança: toda literatura começa em resistência. O que apresento é apenas matéria. Pedra.

De Homero a Popper, os autores que atravessam este livro não serão bustos em praça, mas blocos vivos. Não referências distantes, mas presenças incorporadas. Cada um será pedra a mais, degrau, viga, andaime. O objetivo não é reverência, mas transubstanciação.

O livro se erguerá como torre atravessada pelo vento, porosa, aberta. Não como estátua, mas como canteiro. O leitor encontrará pó, andaimes, ruídos. E também mirantes, janelas abertas, horizontes. Não haverá acabamento. Haverá trabalho.

No fim, quando a última página se fechar, não haverá conclusão solene. Haverá apenas varanda aberta, atravessada pelo vento. O leitor, cansado da subida, olhará o horizonte. Saberá

que a obra não termina. A altura não é prêmio, mas responsabilidade.

Assim começa: com pedra bruta, irregular, resistente. Não manifesto, mas matéria. Não programa, mas trabalho. O livro inicia aqui: no pó do canteiro, no ruído dos martelos, no risco do andaime. O primeiro canto erguerá o primeiro andar.

PARTE I — PEDRA

CANTO 1. HOMERO

— *O Canto que Ergueu o Primeiro Andar*

Toda torre se inicia por uma canção que não cabe no silêncio. Antes da pedra assentada, há o ritmo que convoca mãos, há o compasso que organiza o esforço, há a voz que diz: “agora”. É por isso que, ao buscar o fundamento da altura literária, encontro Homero não como estátua, mas como vibração primeira. Não o tomo como autor no sentido moderno, mas como gesto inaugural: um canto que ergueu o primeiro andar e com ele inaugurou a possibilidade de todos os andares seguintes.

Chamo de “pedra” o que resiste; chamo de “canto” o que reúne. Homero reúne porque repete, e resiste porque condensa. A oralidade, longe de ser acidente da origem, é a própria técnica de sustentação: fórmulas, epítetos, esquemas narrativos e imagens recorrentes operam como ferragens dentro do concreto. “O de pés ligeiros”, “a de olhos de coruja”, “o de grinalda”, “o que muito sofre” — alças que a memória segura para transportar o peso do épico. Cada repetição não é pobreza, é nervura.

O canto, dito e redito, adquire densidade geológica; torna-se pedra.

O primeiro andar da literatura ergue-se, pois, com blocos de voz. Não falo de livro, ainda. Falo de comunidade reunida em torno de quem canta, de corpo em torno de corpo, de escuta que molda o que é dito. Aedo e rapsodo são arquitetos de ar: sua matéria é o fôlego, seu canteiro, a assembleia. Mas o resultado é sólido. Não por acaso a epopeia não descreve apenas feitos; ela organiza o mundo. Ao estabelecer genealogias, pactos, hospitalidades, fúrias e regressos, ela define o que é devido e o que é desmedido, como quem alinha prumos invisíveis. A *Ilíada* ergue colunas com a cólera e a honra; a *Odisseia* dispõe escadas com a astúcia e a volta. Um pilar e uma escada: basta isso para começarmos a construir.

Que espécie de altura se inaugura aqui? Não há do pináculo, mas a do primeiro descolamento do chão. Aquele instante em que já não se é pura planície, mas também não se é torre plena. O épico de Homero opera essa transição. Dá ao humano uma plataforma para olhar de cima — não para desprezar a terra, mas para compreendê-la, porque a vê em planos. A planura do cotidiano, a elevação do gesto heroico, o fosso do erro, o patamar do retorno: não são apenas eventos, são níveis. É essa noção

de níveis que usarei ao longo deste livro para pensar a literatura: não como lista de influências, mas como edifício em que autores se depositam em andares, ligando-se por degraus de necessidade.

O canto homérico funda não porque “veio primeiro” numa cronologia escolar, mas porque descobre — e exerce — uma função que a literatura não abandonará: salvar do esquecimento por meio de forma. O que seria fragmento disperso de feitos se torna trama porque é metrificado, e a métrica não é ornamento — é guindaste. O compasso sustenta o levantamento da memória coletiva, garantindo que o que precisa permanecer encontre sua forma de permanência. A forma é ética: organizar é escolher; escolher é assumir responsabilidade pelo peso do que se ergue.

A altura que Homero inaugura tem uma política: obriga a comunidade a se ver. Quando se canta a cólera de Aquiles, não se exalta só a força; mede-se o preço da desmedida. Quando se canta a astúcia de Odisseu, não se louva apenas a esperteza; examina-se a elasticidade da identidade. O épico não é catálogo de glórias, é balança. E uma torre, para não tombar, precisa de prumo e de contrapeso. Homero oferece ambos: mostra o excesso e o freio, o atrevimento e a prudência, o pacto e a ruptura.

Esse cálculo, ainda que rítmico e imagético, é estrutural: define como a obra se mantém de pé enquanto cresce. O primeiro andar é também o primeiro ensaio de estabilidade.

Há, em Homero, duas forças que me interessam para o percurso deste livro. A primeira é o *nostos*, o desejo de regressar com alguma integridade ao ponto de partida. Toda leitura tem um regressar embutido: volta-se ao mundo depois de subir alguns degraus. O que se carrega de volta? Uma diferença: a altura altera o chão. A segunda é a *mênis*, a energia que rompe e exige resposta — não apenas a ira de um herói, mas o arranco que tira a língua da inércia. Toda obra que importa possui sua *mênis*: algo que, se contido, explode; se vazado, vaza junto sentidos. Essas duas forças — retorno e arrancamento — geram tensão suficiente para que o primeiro andar não seja mero patamar, mas plataforma de lançamento. O épico nasce com a vocação de circular entre o que nos chama de volta e o que nos impele adiante.

A transubstanciação de que falo neste projeto começa aqui. Não busco repetir Homero; busco convertê-lo em estrutura operativa dentro da minha torre. Assim, aquilo que no épico eram fórmulas que garantiam memorização, neste livro assumem a forma de figuras

arquitetônicas que garantem leitura: pedra (fundação), torre (acréscimo), abismo (crítica). A voz homérica fornece o princípio do empilhamento: cada unidade formal — cena, imagem, máxima — é tratada como bloco capaz de receber o peso do próximo bloco. O que, à primeira vista, é apenas metáfora, revela-se método: ler Homero como mestre de engenharia verbal.

Essa engenharia supõe mais do que coragem; supõe cuidado. O canto, ao contrário do que supõe certo romantismo, não se “derrama”: é calculado. O hexâmetro — aqui apenas nomeado, sem fetiche — faz do fôlego ferramenta. Há uma ética do fôlego que me guia: não é o grito que ergue, é a respiração regular do artífice. A altura não nasce de arroubo, mas de constância. A torre homérica, se a olharmos por dentro, é oficina: repetições que ajustam o ouvido, catálogos que ensaiam o passo, epítetos que estabilizam a linha. O labor, não o êxtase, funda.

O primeiro andar também decide o que não ficará. Quem ergue precisa descartar. Homero seleciona, e sua seleção funda cânone não por exclusão caprichosa, mas por coerência de forma. No meu projeto, retenho a lição: ergo com poucos gestos insistentes. O leitor verá, ao longo das três partes, a economia deliberada de

procedimentos, a insistência em certas imagens (pedra, escada, janela, mirante), não por empobrecimento, mas por convergência. A torre não progride multiplicando estilos: progride insistindo nos que suportam carga.

É inevitável falar da dimensão comum do épico. Canta-se para muitos; construímos para muitos. A literatura, quando pensa a si, corre o risco da torre solitária, do autor enclausurado em seu cume. De Homero recebo a correção: nenhuma altura é privada. A voz que sustenta o primeiro andar precisa de chão compartilhado: costumes, nomes, deuses, costumes outra vez. Não tendo deuses, temos ainda nomes e costumes; temos o repertório das nossas leituras. Este livro é o meu modo de devolver à praça o que recebi de muitos. Não se ergue sozinho.

Há um ponto em que Homero e Popper se tocam na distância: ambos recusam o acabamento definitivo. No épico, a performance sempre pode variar, e a variação é forma de crítica; na ciência, a hipótese ganha altura justamente por ser refutável. A torre inacabada do conhecimento, de que falarei mais adiante, está em germe no primeiro andar do canto. O edifício literário é aberto: cresce por adições, reforços, demolições parciais. A herança homérica legitima a revisão como um

modo de permanecer: retocar é continuar cantando.

É preciso, por fim, justificar por que Homero, e não outro, abre esta parte. Porque nele, como em poucos, a linguagem se torna chão. Antes de qualquer sofisticação de técnicas modernas, ali se aprende que a palavra pode carregar peso civilizatório. E porque nele o “eu” do autor não é centro: o canto é maior que quem canta. Guardo essa lição como antídoto para a vertigem do cume: a torre não se ergue para exhibir o construtor, mas para oferecer visão. O “mirante”, que fechará o livro, só terá sentido se não for espelho, mas janela. Homero me lembra que janela é abertura para fora, não vitrine para dentro.

Chamo este *Canto* de “o primeiro andar” também por cautela. Primeiro andares não são glamorosos. Recebem lama de botas, poeira de obra, ruído de ferragens. Neles se guardam ferramentas. É nesse nível que opto por permanecer enquanto sigo: com as mãos sujas, perto do vão, atento ao prumo. A ambição existe — chamar-se “altura” impõe ambição. Mas a ambição que aprendi com os antigos é disciplinada: prefere o bloco bem assentado à espiral decorativa. O andar seguinte só virá se este resistir à prova do tempo e do uso.

Se há uma imagem final para este *Canto*, é a do andaime. Ele é provisório, sim, mas sem ele não há avanço. O canto homérico é o meu andaime de trabalho: permite subir, permite testar, permite retirar e recolocar. A cada nova parte deste livro — Pedra, Torre, Abismo — retornarei, consciente ou não, a esse suporte: a confiança na forma como instrumento ético, a escuta como método de construção, a comunidade como destinatária real da altura. O que aqui se ergue não se encerra: convida à continuidade.

Erguer é verbo no presente. Homero não é passado: é presente operatório. Enquanto houver quem repita com sentido, a pedra permanece viva. Aqui, portanto, começa a obra — não o monumento, mas o trabalho. E se o leitor, ao terminar este *Canto*, sentir que o chão ficou um pouco mais firme para o passo seguinte, então o primeiro andar cumpriu sua função: suportar o peso do próximo.

CANTO 2. DANTE

— *A Escada de Fogo e Sombras*

A torre não se ergue apenas com blocos no chão. É preciso encontrar a linha que conduz para cima, o traçado que não se perde em curvas inúteis. Se Homero nos deu a fundação — o chão sonoro em que o épico se ergue como primeiro andar — Dante nos dá a escada. Não qualquer escada, mas a escada que atravessa o invisível, que se ergue entre fogo e sombras, entre abismos e cúpulas, e que só pode ser transposta degrau a degrau.

A literatura, até Dante, havia descoberto alturas, mas não ainda a arquitetura espiritual da ascensão. O que o florentino acrescenta ao edifício é o cálculo preciso de uma trajetória: cada canto é degrau, cada encontro é patamar, cada imagem é uma pedra apoiada na seguinte. Não se trata de caminhar sem rumo, mas de subir em linha contínua. É por isso que a *Comédia* — divina apenas para os pósteros — é também um projeto arquitetônico: livro como escada, poesia como construção vertical.

A escada de Dante é feita de contrastes: fogo e sombra, queda e subida, desespero e redenção. Não se sobe em luz plena, mas em clarões intermitentes. Há sempre uma penumbra, sempre uma sombra que ameaça derrubar o passo. E, no entanto, é essa mistura que torna a ascensão possível. Se a obra fosse só luz, seria insuportável; se fosse só trevas, seria impossível. A oscilação é que nos permite prosseguir.

Esse movimento alternado constitui a estrutura mesma da Comédia. O Inferno é descida, mas já prepara a subida; o Purgatório é escada propriamente dita, labuta paciente de degraus; o Paraíso é culminância, mas não repouso. O leitor percebe que não há salvação sem passagem pela ruína, nem altura sem sombra de queda. É essa dialética que Dante inscreve como método: subir exige atravessar o que arde e o que escurece.

A função da escada, dentro do projeto deste livro, é decisiva. Se Homero funda, Dante orienta. O primeiro andar não bastaria sem uma rota que conduzisse além. A torre ergue-se não apenas por empilhamento de vozes, mas por uma lógica interna de percurso. É Dante quem ensina que a literatura pode ser lida como itinerário. Cada parte de sua obra é um corredor, cada canto uma rampa, cada visão um miradouro provisório. A forma em terços —

cem cantos distribuídos em três livros, cada qual subdividido em trinta e três mais um — não é capricho numérico: é ordenação do ascenso. A poesia se transforma em cartografia de degraus.

A escada dantesca tem ainda outra característica essencial: é acompanhada. Dante não sobe sozinho. Precisa de guias — Virgílio, depois Beatriz, depois São Bernardo. A escada exige companhia, exige mão estendida, exige o saber de outro que indica o próximo passo. Essa lição reverbera em toda a literatura posterior: nenhum escritor sobe só. A leitura de um é sempre degrau para outro; a tradição não é coleção de vozes, mas corrente que se oferece como apoio. Cada guia de Dante é também alegoria de um modo de leitura: o clássico que ensina, o amor que ilumina, a mística que silencia.

Há, na Comédia, um sentido de verticalidade tão radical que modifica para sempre a imagem da literatura. Até então, o épico expandia horizontes — mares, viagens, campos de batalha. Dante troca o horizonte pela vertical. Não se trata mais de distância, mas de altura. A escala espacial da obra altera o modo como entendemos a escrita: agora não basta narrar, é preciso estruturar a subida. Cada leitor, ao abrir

o livro, não percorre apenas páginas; percorre andares.

Esse gesto tem implicações profundas. A escada de Dante introduz a noção de que a literatura não é mero espelho do mundo, mas itinerário da alma. É arquitetura espiritual: não descreve apenas o que há, mas organiza o que deve haver. Se Homero oferecia uma memória coletiva, Dante oferece um destino. O leitor é convidado não apenas a recordar, mas a transformar-se: quem sobe a escada não volta igual.

Convém atentar para o material de que é feita essa escada. Não é de mármore nem de ferro, mas de imagens. Cada comparação, cada metáfora, cada visão de monstros, anjos ou pecadores é uma tábuia posta no vazio. A solidez está na coerência interna: se o leitor aceita um degrau, aceita também o próximo. A verossimilhança não é naturalista, é estrutural. A escada sustenta-se porque cada degrau se encadeia no anterior, não porque o mundo “seja assim”. A verdade de Dante é arquitetônica: a escada se mantém de pé porque cada parte encaixa-se na outra.

Essa coerência é o que permite que o poema circule entre fogo e sombras sem desabar. O leitor sente medo ao descer ao Inferno, mas

percebe que o percurso tem sentido; sente cansaço ao subir o Purgatório, mas percebe que há direção; sente vertigem ao contemplar o Paraíso, mas percebe que o movimento não é gratuito. O livro é sustentado por sua própria lógica interna: escada imaginária que, ao ser lida, torna-se mais real que qualquer pedra.

Dante nos dá também uma ética da escada. Cada degrau implica esforço pessoal. O Purgatório é a parte mais instrutiva nesse aspecto: subir não é privilégio, é trabalho. Os penitentes avançam passo a passo, purgam vícios, reeducam afetos, aprendem a usar a liberdade. Não há atalho para a altura. A escada ensina disciplina: quem quer chegar ao cume precisa suar, precisa arcar com o peso do corpo e da alma. Para a literatura, essa lição é crucial: não basta talento; é preciso perseverança. O escritor que pretende erguer sua torre não pode confiar apenas em lampejos; precisa galgar degraus de ofício, leitura, revisão, silêncio.

A escada de Dante, nesse sentido, é também escola. Cada degrau é lição: sobre orgulho, inveja, cólera, preguiça, avareza, gula, luxúria. Mas não é catecismo simplista; é pedagogia do ritmo. O leitor acompanha a purificação não como quem lê doutrina, mas como quem sobe junto. O esforço do personagem é espelho do esforço de leitura. A ascensão é compartilhada.

O fogo e as sombras, que dão título a este Canto, são indispensáveis. O fogo purifica, as sombras revelam contorno. Sem sombra, não há percepção do relevo; sem fogo, não há energia para subir. Dante articula ambos em tensão contínua. A literatura, a partir dele, aprende a lidar com essa tensão: não escreve para apagar o mal, mas para atravessá-lo; não escreve para abolir a dor, mas para iluminá-la. O fogo e a sombra tornam-se, desde então, materiais inevitáveis da torre literária.

O símbolo máximo desse processo talvez seja a própria figura de Dante peregrino. Ele sobe tremendo, duvidando, muitas vezes esgotado. Não é herói infalível: é aprendiz, é alma em busca. Isso confere ao itinerário veracidade existencial. Não é apenas esquema alegórico: é drama humano. O leitor reconhece-se porque também hesita, também teme, também precisa de guias. A escada é coletiva, mas o passo é pessoal.

Do ponto de vista deste livro, o que importa sublinhar é que Dante inaugura a dimensão vertical como projeto literário consciente. Com ele, a torre deixa de ser mera metáfora e torna-se estrutura deliberada. A literatura pode — e deve — ser lida como construção que se ergue em camadas, cada uma exigindo superação da

anterior. O “fogo e sombras” não é acidente: é método de ascensão.

Assim, o segundo Canto deste livro não apenas comenta Dante, mas aprende dele a disciplina do degrau. O leitor perceberá que cada capítulo aqui também funciona como escada: depois da fundação homérica, sobe-se ao cálculo dantesco; depois, ainda, virão outros andares. O edifício se ergue não por acumulação caótica, mas por itinerário pensado. Essa é a lição transmitida: literatura como arquitetura espiritual, como escada infinita.

No fecho, resta a imagem da escada como metáfora do próprio ato de escrever. Cada página é degrau. O escritor hesita, escorrega, volta, mas insiste. O fogo da inspiração incendeia, mas precisa ser contido em forma; as sombras da dúvida acompanham, mas são necessárias para marcar relevo. No equilíbrio entre ambos, a torre cresce.

Dante, com sua Comédia, ergueu a primeira grande escada literária. Não se limitou a cantar feitos, mas ordenou uma ascensão. Por isso, este Canto o evoca: para lembrar que sem escada a torre não se sustenta. O primeiro andar homérico não bastaria sem o itinerário dantesco. É na conjunção dos dois que a

literatura se afirma como altura: pedra que funda, escada que orienta.

E se a literatura ainda hoje nos permite subir, é porque, em algum ponto, alguém sonhou que era possível atravessar fogo e sombras para alcançar uma luz maior. Esse alguém foi Dante. Desde então, cada leitor que se aventura a abrir um livro começa, sem saber, a pisar num degrau da sua escada.

CANTO 3. CAMÕES

— *O Oceano Vertical*

Nenhuma torre se ergue apenas com canto e escada. É preciso uma dimensão ainda mais radical: a do mar. Porque o mar é movimento que desafia a solidez da pedra, é espaço que relativiza a vertical da torre, é fluxo que ameaça dissolver todo edifício. E, no entanto, é sobre ele que a literatura portuguesa — e, por consequência, a língua em que escrevo — construiu o seu maior monumento. Camões não nos dá muralhas nem degraus: dá-nos ondas. E essas ondas, longe de serem horizontais, erguem-se em colunas líquidas, tornam-se pilares que sustentam a imaginação de um povo. É por isso que chamo este Canto de Oceano Vertical: porque em Camões o mar deixa de ser planície e passa a ser altura.

O gesto camoniano é único. Ele escreve na mesma língua que hoje me serve — e por isso, a sua lição não é distante, mas íntima. Quando Homero erigia o primeiro andar, escrevia em língua alheia; quando Dante traçava a escada, elevava-se em idioma que me é estrangeiro. Mas Camões ergue-se dentro do meu próprio

idioma, e isso faz com que sua torre não seja apenas contemplada, mas habitada. A língua portuguesa, em sua tessitura mais alta, encontra nele o seu arquiteto.

Mas que arquitetura é essa? Não se trata apenas de exaltar feitos de navegação. Os Lusíadas não são uma crônica em versos, nem um relatório em decassílabos. São, antes, a tentativa de converter o oceano em verticalidade: transformar a superfície móvel em colunas de sentido. Cada onda é tratada como ascensão; cada tempestade, como torre em ruína; cada ilha descoberta, como miradouro inesperado. O mar, em Camões, não se deita: ergue-se.

O épico português é marcado por uma ambiguidade essencial: ao mesmo tempo que celebra, lamenta. Essa duplicidade é justamente o que confere altura à obra. Pois não se trata apenas de cantar glórias, mas de medir perdas; não apenas de narrar conquistas, mas de reconhecer naufrágios. A verticalidade nasce da tensão entre exaltação e desencanto. A torre não seria sólida se não contivesse em si mesma as rachaduras do desalento.

Nesse sentido, Camões nos ensina que a literatura não pode ser apenas monumento; deve ser também ruína. O oceano vertical é belo porque se ergue em colunas de espuma,

mas é trágico porque desaba em abismos de água. O poeta, ao mesmo tempo em que exalta a coragem dos navegadores, pressente a desmedida do império, a fadiga dos corpos, a vaidade das glórias. Sua torre é feita de ondas que sobem, mas também de ressacas que arrastam.

É preciso notar a técnica que sustenta esse edifício líquido. Camões, como Dante, trabalha com medida. Seu decassílabo heroico não é apenas instrumento de ritmo, mas ferramenta de construção. Cada verso funciona como onda que sobe e recua, como coluna que se ergue e se dobra. O ritmo regular, marcado pelas cesuras, imita o vai e vem do mar, mas ao mesmo tempo lhe dá forma. A irregularidade natural da água é convertida em arquitetura verbal. É esse paradoxo que confere ao poema sua força: o mar, domesticado em cadência, torna-se suportável; mas nunca inteiramente domado, continua a sugerir abismo.

As invocações às Tágides e às ninfas não são apenas ornamento mitológico. São tentativas de dar corpo sólido ao que é informe. As musas aquáticas tornam-se vigas, sustentando o peso do que é instável. A mitologia, longe de ser mero artifício, é engenharia poética: permite transformar fluxo em permanência, espuma em pedra.

A imagem mais famosa de *Os Lusíadas* é, talvez, a do Adamastor. E não é acaso. O gigante não representa apenas obstáculo físico: é a encarnação da verticalidade ameaçadora do oceano. Não basta navegar a superfície; é preciso enfrentar o que se ergue como muralha súbita, como coluna de medo. Adamastor é a materialização do oceano vertical, a transformação do mar em torre hostil. Ao narrar o encontro com o gigante, Camões não descreve apenas uma aventura: revela a dimensão épica do risco. Toda ascensão implica resistência; toda torre enfrenta ventos; todo oceano guarda monstros.

Mas há também, no Adamastor, uma dimensão trágica que ecoa no próprio destino do poeta. O gigante não é apenas inimigo, mas figura do exílio, da exclusão, da condenação à marginalidade. Camões, soldado errante, amante maldito, poeta quase sempre à margem, reconhece no gigante a própria imagem. A torre que ergue é também prisão. O oceano vertical não é apenas glória coletiva; é drama pessoal.

Há algo de profundamente moderno em Camões: a consciência da fragilidade do edifício. Se Homero acreditava na solidez do canto, se Dante confiava na ordem da escada, Camões já percebe que toda torre pode ruir.

Seu épico é, ao mesmo tempo, celebração e elegia. Ao cantar Vasco da Gama, canta também a efemeridade do gesto humano diante da vastidão do mar. A glória é sempre transitória; o mar, eterno.

Esse reconhecimento da fragilidade é o que aproxima Camões de nós, leitores tardios. Porque já não acreditamos em epopeias triunfais, mas ainda precisamos de fundamentos. A leitura de *Os Lusíadas* nos lembra que a literatura pode ser torre e ruína ao mesmo tempo; que a altura é conquistada no risco da queda; que o oceano vertical nunca se deixa domar por completo.

O lugar de Camões neste livro é central por outra razão: ele escreve em português. Isso significa que o oceano vertical não é apenas imagem literária, mas também fundação linguística. Cada verso camoniano ergue uma torre dentro da própria língua. A verticalidade não é apenas tema: é efeito. Ler Camões é perceber a língua como altura, como edifício capaz de sustentar grandeza e dor.

Para nós, herdeiros da mesma língua, a lição é incontornável. Não podemos escrever sem ouvir o eco camoniano. Não porque devemos imitá-lo, mas porque ele já moldou o terreno em que pisamos. Todo decassílabo posterior

carrega sua sombra; todo épico em português dialoga, consciente ou não, com o oceano que ele ergueu. Sua torre é alicerce da nossa.

Do ponto de vista arquitetônico, Camões ensina que o mar é elemento necessário à torre. Uma construção que ignore o oceano será sempre incompleta, porque desconhecerá a dimensão do risco. O mar, em sua instabilidade, funciona como contraponto ao desejo de permanência. A literatura que não encara a água, que não admite o fluxo, corre o risco de tornar-se estátua morta. É no embate com o instável que o edifício se fortalece.

Essa lição é especialmente válida para nós, escritores em língua portuguesa. Porque a nossa língua nasceu navegante, espalhada por mares, exposta a correntes, submetida a ressacas históricas. Escrever em português é escrever sobre água, mesmo quando se fala de pedra. A verticalidade da nossa literatura é líquida.

Se Homero funda e Dante orienta, Camões confronta. Sua contribuição ao edifício da altura é mostrar que nenhuma torre se sustenta sem enfrentar o oceano. Não basta chão sólido, não basta escada bem traçada: é preciso encarar as ondas que sobem e se desfazem. O oceano vertical não é opção; é condição.

E talvez seja por isso que Camões permanece vivo: porque sua obra não se limita a um tempo histórico, mas encarna a experiência universal da fragilidade diante do infinito. O mar que ele cantou continua a erguer-se diante de nós, a cada leitura. Suas ondas não se esgotam, porque são metáfora inesgotável da condição humana: querer altura em meio à instabilidade, desejar permanência em meio ao fluxo.

O fecho deste Canto não pode ser outro: Camões é a prova de que a literatura, mesmo em língua periférica diante dos grandes centros, pode erguer coluna universal. Seu oceano vertical não é apenas português; é humano. Ao transformar mar em torre, ele nos ensina que toda língua, por mais marginal que pareça, pode sustentar altura.

Assim, este terceiro Canto afirma a continuidade do edifício. Depois da fundação homérica e da escada dantesca, chega o momento do oceano camoniano. A torre agora está exposta ao vento, à água, ao risco. O edifício literário não cresce em segurança: cresce em luta. É dessa luta que nasce a verdadeira altura.

E se hoje ainda ousamos erguer torres de palavras, é porque aprendemos com Camões

que mesmo a língua frágil, mesmo a pedra corroída, mesmo a vida naufragada pode levantar colunas que desafiam o tempo. O oceano vertical permanece — não como paisagem, mas como arquitetura viva dentro da própria língua.

CANTO 4. CERVANTES

— *O Impossível em Pedra Branca*

Não basta fundar o primeiro andar (Homero), traçar a escada (Dante), enfrentar o oceano vertical (Camões). A torre da literatura precisa também daquilo que rompe o cálculo, que ri do impossível, que insiste no delírio como forma de verdade. E esse gesto — o de plantar uma pedra branca no meio do deserto da razão — é o que nos oferece Cervantes.

Em *Dom Quixote*, a pedra não é apenas dura, mas insensata. O cavaleiro louco vê castelos onde há vendas, gigantes onde há moinhos, exércitos onde há rebanhos. Sua torre é imaginária, mas não por isso menos sólida. Pelo contrário: o impossível é o cimento que sustenta a altura. É sobre o delírio, e não sobre o cálculo, que Cervantes ergue sua arquitetura.

Chamo de pedra branca porque não é mármore lapidado, nem rocha ancestral. É pedra de alucinação, claridade que cega, superfície que reflete demais. Ao lançar mão dessa pedra, Cervantes subverte a lógica da torre: constrói não para abrigar, mas para expor. O cavaleiro

errante não busca repouso, mas movimento perpétuo; sua torre não tem cume, mas horizonte aberto.

Se Homero oferecia chão coletivo e Dante uma escada espiritual, Cervantes instala a vertigem do riso. A literatura, com ele, aprende que não há edifício sem fissuras, que não há grandeza sem ridículo. O impossível é o elemento que impede a torre de se petrificar em dogma. É o vento que atravessa a muralha, o tropeço que revela o quanto ainda somos frágeis.

O riso de Cervantes não é mero entretenimento. É instrumento crítico, martelo que fere a pedra para revelar suas falhas. O leitor ri do cavaleiro, mas ri também de si mesmo: de suas ilusões, de seus sonhos irrealizáveis, de sua necessidade de crer em torres inexistentes. É nesse riso que se encontra a altura paradoxal da obra: rir é também reconhecer a verdade profunda que só o impossível pode mostrar.

O *Quixote* é uma obra de duplo movimento. Por um lado, dismantela as torres antigas: mostra a falência dos ideais cavaleirescos, a ruína das estruturas medievais. Por outro, ergue nova torre: a da imaginação que insiste, a da fantasia que não se deixa morrer. Esse movimento de desconstrução e reconstrução é

o que a torna fundacional para a modernidade. A literatura, a partir de Cervantes, já não pode ignorar a ironia; já não pode fingir que fala em nome de uma verdade. Precisa reconhecer sua própria condição fictícia.

A pedra branca é, nesse sentido, símbolo da transparência e da ilusão ao mesmo tempo. Parece sólida, mas se desfaz em pó; parece luz, mas cega. O quixotesco é essa duplicidade: impossível e necessário. O cavaleiro não pode vencer os moinhos, mas precisa lutar contra eles. Não pode fundar um império, mas precisa imaginar que o mundo ainda pode ser salvo pela coragem e pela honra. A literatura aprende, com isso, que a grandeza não está em vencer, mas em insistir.

Do ponto de vista da arquitetura do meu livro, Cervantes cumpre função decisiva: ele mostra que a torre precisa de sonho. Sem ele, corre o risco de tornar-se prisão de pedra, edifício morto. O impossível é o que garante a vitalidade do edifício literário. Mesmo que ruam os andares, mesmo que os ventos arrastem os andaimes, o sonho mantém a construção viva.

É também Cervantes quem inaugura o romance moderno — gênero que, como torre, é feito de múltiplos andares, de vozes que se entrecruzam,

de perspectivas que se contradizem. O romance é a forma que acolhe a multiplicidade, que permite que a pedra bruta conviva com o andaime frágil, que a escada coexistir com o oceano. No Quixote, a torre já não é unívoca: é contraditória, híbrida, risível. E é justamente nessa condição que reside sua força.

Há uma dimensão profundamente ética no gesto de Cervantes. O cavaleiro louco não desiste, mesmo diante da evidência. Sua obstinação é lição. Porque construir literatura é também insistir contra as evidências: contra o silêncio, contra o esquecimento, contra o ceticismo. O impossível é condição da arte: sem ele, restaria apenas cronística, apenas relatório do real. O que funda a literatura é essa recusa em aceitar o mundo tal como se apresenta.

E há ainda Sancho Pança, pedra baixa, pedra de chão, pedra de senso comum. Sem ele, o cavaleiro não sobreviveria. Sancho é o contrapeso necessário: a torre precisa tanto da pedra branca impossível quanto da pedra escura da terra. Juntos, formam equilíbrio. A literatura, portanto, não é apenas delírio: é diálogo entre sonho e pragmatismo. É nesse diálogo que a torre cresce sem desabar.

O impossível em Cervantes não é fuga da realidade: é modo de revelá-la. O cavaleiro vê

gigantes onde há moinhos — mas, ao fazê-lo, expõe a violência escondida no banal, a brutalidade do cotidiano. O impossível revela o real por excesso. Essa é a sua potência: mostrar o invisível ao exagerar o visível. A pedra branca é claridade que ilumina fissuras.

Por isso, neste livro, Cervantes ocupa lugar essencial. Depois de Homero, Dante e Camões, ele abre o espaço do riso e do impossível. A torre literária, sem ele, seria austera demais, rígida demais. Com ele, aprende-se que até a loucura pode ser alicerce; que até a ilusão pode erguer colunas.

A altura literária não se mede apenas em metros de solidez, mas em metros de sonho. E Cervantes nos deu esse metro: o da imaginação delirante que insiste em ver o que não existe para revelar o que existe demais.

No fecho, resta a imagem de uma torre branca, impossível, construída no meio do campo. Os aldeões riem, passam adiante, ignoram. Mas quem a contempla, ainda que só na mente, percebe que ela resiste. Não há pedra tão forte quanto o delírio. A torre de Cervantes não se vê, mas sustenta. É branca porque reflete todas as luzes; é impossível porque não precisa existir para erguer-se. E é nesse impossível que seguimos construindo.

CANTO 5. SHAKESPEARE

— *A Cena como Mirante do Mundo*

Há um instante em que a torre deixa de ser apenas pedra, escada, oceano ou impossível. Ela precisa se abrir, revelar-se, encenar-se. Porque não basta erguer: é preciso mostrar. O edifício literário só se cumpre quando alguém sobe ao mirante e, de lá, olha o mundo inteiro. Esse mirante, no coração da tradição ocidental, é o palco de Shakespeare.

O palco é espaço vazio que se transforma. Duas ou três tábuas, uma cortina, algumas tochas — e ali se levantam reinos, tempestades, paixões, crimes, fantasmas. A cena é o ponto em que a torre se converte em experiência partilhada: não mais pedra muda, mas corpo em voz. Shakespeare compreendeu que a altura da literatura não está apenas no texto, mas no encontro entre palavra dita e ouvido atento, entre gesto de ator e respiração de público. A literatura se ergue como torre porque é vista, encenada, habitada por muitos ao mesmo tempo.

A cena, portanto, não é apenas metáfora: é arquitetura. Cada ato é um andar; cada personagem, uma coluna; cada solilóquio, uma janela que se abre para dentro. Subir a torre shakespeariana é atravessar as vozes que se confrontam: reis e bobos, amantes e traidores, guerreiros e feiticeiras. A altura nasce da multiplicidade. Onde Homero oferecia coro uníssono, Shakespeare oferece polifonia. O mirante é o lugar em que todas as vozes se encontram e disputam o horizonte.

O poder de Shakespeare está em mostrar que não há altura sem conflito. Hamlet hesita, Macbeth age em excesso, Lear enlouquece, Julieta ama até a morte. Cada um, em seu destino, ergue um andar da torre. E cada andar é instável, feito de dúvida, de contradição. A cena é o espaço em que nada é definitivo, tudo é exposto ao olhar. O mirante não mostra apenas panorama, mas revela que o panorama é movediço, feito de forças em choque.

O solilóquio é talvez o gesto mais alto dessa arquitetura. Quando Hamlet pergunta “ser ou não ser”, ele não fala apenas consigo, mas abre uma janela para o abismo da condição humana. O público, em silêncio, olha pelo mesmo vão. É nesse instante que o palco se transforma em mirante: não é apenas personagem que fala, é o mundo inteiro que se

reconhece naquela hesitação. Cada solilóquio é uma varanda interior, um degrau secreto da torre, de onde se vê não o cenário, mas a própria alma.

Mas Shakespeare não se contenta com a profundidade. Ele a contrabalança com a leveza. O bobo, o camponês, o comerciante, o coveiro: todos têm lugar na cena. A torre não é feita apenas de mármore régio; é sustentada também por madeira popular. O mirante do mundo, em Shakespeare, não é privilégio de reis. Todos sobem. O palco é democrático: qualquer voz pode ressoar em altura, qualquer figura pode iluminar o humano.

Tragédia e comédia são faces da mesma construção. A tragédia dá peso, como pedra escura que sustenta o edifício. A comédia dá claridade, como janela aberta que deixa entrar ar. O teatro shakespeariano equilibra ambas. O espectador que chora com Lear pode rir, no mesmo espaço, de um mal-entendido grotesco. O mirante é total porque não exclui nada: o sublime e o ridículo, o sagrado e o profano, a morte e a festa. A altura, aqui, não é pureza, mas mistura.

A cena é também laboratório do tempo. Em algumas horas de representação, condensam-se anos, gerações, reinados. A torre temporal

ergue-se diante dos olhos: cada ato é degrau que avança mais rápido que a vida. O espectador sobe séculos em minutos, atravessa destinos em compassos de fala. Shakespeare constrói um mirante não apenas espacial, mas temporal. De lá, o público contempla a longa linha da existência humana comprimida em espetáculo.

O palco shakespeariano ensina, assim, que a literatura é também máquina de tempo. Não apenas registra, mas acelera, amplia, concentra. Essa compressão intensifica a altura: em vez de vaguar, o espectador sobe em espiral veloz, como se cada cena fosse elevador que arrebatava.

Mas o essencial talvez seja o pacto entre palco e plateia. Sem público, a torre não existe. O mirante precisa de olhos que olhem, ou nada se cumpre. Shakespeare sabia disso, e por isso suas peças dialogam constantemente com quem assiste. O ator fala “à parte”, rompe a quarta parede, convida o espectador a compartilhar o segredo. A literatura, com ele, descobre sua natureza dialógica: não há altura sem quem a testemunhe.

O mirante é, portanto, coletivo. Não é janela solitária, mas varanda onde muitos se encostam lado a lado. O mundo se revela não para um, mas para todos. O palco shakespeariano é assembleia em altura. É essa assembleia, ao rir

ou ao chorar, constrói junto o edifício. A torre é habitada em tempo real: cada reação do público acrescenta um tijolo invisível.

Qual é, então, a pedra que Shakespeare deposita nesta fundação? É a da cena como síntese. Nele, a torre reúne todos os elementos anteriores: o canto homérico é retomado na cadência dos versos; a escada dantesca reaparece na progressão dramática; o oceano camoniano ressoa nas tempestades do palco; o impossível cervantino transfigura-se em comédia e delírio. Shakespeare condensa, dramatiza, encarna. Sua contribuição não é apenas mais uma pedra: é a amarração das pedras já postas, convertidas em espetáculo.

Sem ele, a torre seria austera demais, silenciosa demais. Com ele, torna-se vibrante, habitada, visível. O mirante do mundo só se realiza porque Shakespeare nos ensinou a transformar palavras em ação, texto em corpo, literatura em cena.

Ao final de cada peça, o pano desce, o palco se esvazia, o público se dispersa. A torre parece desmontar-se. Mas não: permanece em memória, em ecos, em frases que continuam a ressoar. O mirante não desaparece; apenas muda de lugar, passa a erguer-se dentro de cada espectador. É essa a lição derradeira: a torre

literária não é feita apenas de pedra ou de papel, mas de lembrança encarnada. O palco é transitório, mas o mirante é duradouro.

Assim se conclui a *Parte I — Pedra*.

- Homero lançou a fundação.
- Dante traçou a escada.
- Camões ergueu o oceano vertical.
- Cervantes plantou a pedra impossível.
- Shakespeare abriu o mirante.

A torre está pronta para crescer. A fundação não é só chão, mas já altura. O edifício literário pode agora avançar para sua segunda etapa: a Torre propriamente dita — construção moderna, multiplicada em heterônimos, labirintos, pedras tropeçadas, aldeias universais, silêncios sustentadores.

PARTE II — TORRE

CANTO 6. PESSOA

— *A Casa de Mil Heterônimos*

A fundação foi lançada: pedra bruta, escada de fogo e sombras, oceano vertical, pedra branca do impossível, mirante do palco. A torre agora se ergue de fato. Não mais como mito, mas como modernidade consciente de si. Se Homero, Dante, Camões, Cervantes e Shakespeare forneceram o alicerce, é com Pessoa que entramos no edifício habitado: não mais apenas torre simbólica, mas casa múltipla, apartamento em que cada andar é uma voz inteira.

A imagem pessoana é de casa, mas não qualquer uma: casa impossível, infinita, com tantas janelas quantos nomes, tantos quartos quantas máscaras. Pessoa não é um, mas mil. Cada heterônimo é um andar, cada persona uma janela, cada poema uma varanda. Sua torre não cresce apenas em altura: expande-se para dentro, como labirinto de corredores interiores. É o edifício da subjetividade moderna: não uma voz que fala, mas uma multidão que disputa lugar no mesmo corpo.

Se Dante oferecia escada espiritual, Pessoa oferece escada interior. Não se sobe rumo ao céu, mas rumo ao abismo da própria identidade. O “eu” deixa de ser pedra firme e torna-se múltipla habitação. Fernando, Álvaro, Ricardo, Alberto, Bernardo — cada nome uma chave, cada chave abrindo uma porta diferente do mesmo edifício. O leitor que percorre essa casa não encontra centro, apenas desdobramento.

Essa multiplicidade não é capricho: é fundamento. Pessoa compreendeu que a modernidade já não podia falar em uníssono. A torre, se quisesse erguer-se, teria que ser polifônica. O que antes era voz única de épico ou drama, agora se fragmenta em vozes discordantes. O épico do mundo moderno é interior: conflito de heterônimos, batalhas de estilos, guerras de perspectivas.

A “casa de mil heterônimos” é, assim, laboratório da altura moderna. Cada heterônimo experimenta um modo de ser, uma forma de olhar, uma cadência de verso. O engenheiro Álvaro de Campos ergue andaimes de ferro e vapor, canta o ruído das máquinas, a vertigem das cidades. Ricardo Reis constrói colunas clássicas, medindo cada gesto com disciplina estoica. Alberto Caeiro abre janelas para o campo, recusa paredes, vê o mundo

como se fosse primeira vez. Bernardo Soares ocupa o sótão melancólico, escreve cadernos que parecem poeira acumulada nos móveis. E o ortônimo, Fernando Pessoa, perambula pelos corredores, ora guia, ora prisioneiro. A torre não tem dono; tem moradores.

O mais extraordinário é que esses andares não são simples disfarces. Cada heterônimo é inteiro, com biografia, estilo, destino. Pessoa não cria personagens, mas escritores autônomos. Sua torre não é simulacro, é realidade de vozes. O leitor não percorre máscaras, mas autores. A casa é tão viva que cada janela se abre para um horizonte diferente: alguns para o campo, outros para a cidade, outros para o nada.

Essa pluralidade ensina que a altura não é linear. A torre pessoana não sobe reto, mas se desdobra em múltiplas direções. O mirante já não é único: são mil miradouros, cada qual mostrando panorama distinto. O leitor, ao atravessar a casa, precisa aceitar que não haverá visão total, mas fragmentos contraditórios. É nessa contradição que se revela a modernidade: altura não mais como síntese, mas como pluralidade.

Pessoa inaugura, assim, uma ética da incerteza. “Ser plural como o universo” é sua máxima. A

torre literária, em sua versão, é inacabada por definição: nunca se fecha, nunca alcança cume. Cada heterônimo acrescenta um andar, mas nenhum garante totalidade. A altura, aqui, é feita de falta. O edifício não busca conclusão, mas expansão infinita.

É significativo que Pessoa tenha vivido em Lisboa, cidade de portos e partidas, mas tenha escrito como quem jamais saiu da própria interioridade. Sua torre é paradoxal: ao mesmo tempo confinada e ilimitada. De uma pequena sala na Rua dos Douradores, abre-se para infinitos mundos. A literatura portuguesa, que com Camões já havia enfrentado o oceano, encontra em Pessoa sua versão introspectiva: oceano agora de identidades, navegação interior.

O “drama em gente”, como ele chamou, é a forma mais alta de sua invenção. Não mais personagens em cena, mas pessoas inteiras em poesia. O drama não se encena no palco, mas no interior da escrita. Shakespeare multiplicava vozes no tablado; Pessoa as multiplica dentro de si. A torre moderna nasce dessa interiorização: não há plateia, mas leitor silencioso que percorre corredores de versos.

Essa interiorização, contudo, não é fechamento. Pelo contrário: abre a literatura ao infinito.

Porque, se cada um pode ser muitos, então a obra nunca se encerra. Cada heterônimo é convite para outro. A altura já não é medida em andares fixos, mas em potencial infinito de andares futuros. A torre pessoana é miragem que cresce sempre que se olha.

É também em Pessoa que a língua portuguesa alcança sua mais radical reflexão sobre si mesma. Com ele, a língua deixa de ser veículo e torna-se labirinto. Cada heterônimo torce a língua de maneira distinta: Campos explode-a em futurismo, Reis enrijece-a em latinismo, Caeiro simplifica-a até o osso, Soares esgarça-a em prosa fragmentária. A língua portuguesa, na torre de Pessoa, mostra-se capaz de todos os estilos, de todos os tons. É casa de mil quartos linguísticos.

E é nesse ponto que sua contribuição ao edifício deste livro se torna incontornável: porque, se Camões fundou a língua como oceano vertical, Pessoa a reinventou como torre interior. O primeiro mostrou que a língua podia sustentar epopeia; o segundo, que podia sustentar multiplicidade infinita.

A lição pessoana é clara: não há altura sem multiplicidade. A torre moderna não é unívoca, é coral. Não há autor que baste em si mesmo; todo autor é já polifonia. O leitor de hoje não

pode esperar síntese, precisa aceitar dissonância. A altura é feita de fragmentos.

No entanto, há também dor nesse processo. Pessoa não é apenas criador de mundos; é também habitante de uma solidão profunda. A casa de mil heterônimos é também prisão: cada voz que nasce é também fardo. O ortônimo é figura quase apagada, esmagada pelo peso dos outros. A altura aqui cobra preço: ser muitos é também não ser nenhum. A torre moderna ergue-se sobre ruína interior.

Por isso, o Canto pessoano é ao mesmo tempo celebração e advertência. Celebração, porque mostra a riqueza infinita da multiplicidade. Advertência, porque lembra que o excesso de vozes pode corroer o centro. O edifício de Pessoa é grandioso, mas também frágil. É feito de ecos que se confundem, de identidades que se anulam. É torre e ruína simultaneamente.

E, no entanto, é precisamente dessa tensão que brota sua altura. O impossível cervantino encontra aqui seu equivalente moderno: não delírio cavaleiresco, mas delírio identitário. A torre de Pessoa insiste em erguer-se mesmo sem alicerces firme, porque entende que a solidez é ilusão. Sua pedra é múltipla, sua escada é fragmentada, seu mirante é desdobrado em mil.

No fecho, fica a imagem da casa em Lisboa: janelas acesas em diferentes andares, cada uma revelando figura distinta. Em uma, um poeta clássico escreve odes latinizantes; em outra, um futurista grita contra o motor das fábricas; em outra, um pastor simples contempla o campo; em outra, um ajudante de guarda-livros sonha. E, na rua escura, passa um homem comum, ninguém o nota: é Fernando Pessoa, portador de todos.

A torre moderna ergue-se, assim, como casa plural. Pessoa não é apenas autor, é edifício habitado por mil. Sua pedra é multiplicidade, sua altura é incerteza, seu legado é infinito.

CANTO 7. BORGES

— *O Labirinto que Sobe*

É possível que este canto já tenha sido escrito antes, em outro lugar, em outra língua, por um narrador que nunca existiu. Talvez o próprio Borges o tenha insinuado, entre notas marginais de um ensaio sobre espelhos, ou numa das infinitas páginas do seu Livro de Areia. Talvez eu apenas o esteja repetindo — e o leitor, ao reconhecê-lo como repetição, descubra que entrou no labirinto sem perceber.

Falar de Borges é falar de um espaço que não termina. Não há centro; há corredores. Não há saída; há bifurcações. Mas se o labirinto, desde a antiguidade, era pensado como plano horizontal, em Borges ele se torna vertical. Cada bifurcação é também um degrau, cada espelho é também uma escada. Não se caminha apenas em extensão: sobe-se, e ao subir descobre-se que o andar seguinte repete o anterior, com pequenas variações que o tornam outro.

A torre borgiana não é feita de pedra, mas de símbolos. Sua argamassa é feita de citações, suas

vigas são livros imaginários, suas janelas são reflexos. O leitor sobe sem nunca saber se não está descendo; perde-se, mas é nesse perder-se que percebe a altura.

Imagine uma biblioteca infinita: hexágonos que se sucedem em todas as direções, cada qual com quatro prateleiras, cada prateleira com trinta e dois livros, cada livro com quatrocentas páginas. No centro de cada hexágono, um poço. A descrição parece precisa, quase matemática, mas é ilusória: não oferece chão, apenas vertigem. O bibliotecário que percorre esses hexágonos nunca alcança o final. E, no entanto, cada passo que dá é um degrau de ascensão.

Borges sabia que a torre mais alta não é a de pedra, mas a de símbolos. A biblioteca infinita é seu equivalente ao arranha-céu moderno: um edifício que não termina, cuja altura não é medida em metros, mas em combinações de letras. Se Homero construiu o primeiro andar, se Dante erigiu a escada, Borges mostra que a escada não leva a um cume, mas se multiplica em infinitos caminhos.

O que se aprende nessa subida? Que a altura é também perda. Cada livro lido exclui infinitos não lidos. Cada degrau conquistado revela centenas de outros que permanecem fechados.

O labirinto que sobe é feito de renúncia: só se avança escolhendo, só se escolhe aceitando perder. E, ao perder, descobre-se que tudo se repete: a frase que parecia única reaparece em outra língua, a história que parecia inédita retorna com outro rosto.

Assim, a torre borgiana não é conquista, mas espelho. Cada andar reflete o anterior, e esse reflexo engana. O leitor pensa ter subido, mas percebe que voltou ao mesmo ponto. E é nesse instante que se revela a lição: a altura não é destino, mas repetição consciente.

Em Borges, cada símbolo é porta para outra história. O tigre, o punhal, o cego, o livro infinito, o espelho, a noite — todos reaparecem em diferentes combinações. A torre não cresce por adição, mas por permutação. É como se cada pedra fosse transparente e, ao ser colocada, revelasse atrás de si infinitas outras. O labirinto que sobe é feito de transparências, de ecos.

E, no entanto, há sempre um leitor no centro. Borges sabia que o labirinto não existe sem quem o percorra. O bibliotecário que se perde nos hexágonos, o sonhador que descobre ser sonhado, o homem que lê sobre outro homem e percebe que lê sobre si mesmo — todos somos esse leitor. A altura borgiana não é objetiva, é subjetiva: ergue-se no interior de quem lê.

Há uma cena que resume essa lição. Num conto, Borges imagina um império tão obsessivo pela cartografia que produz um mapa em escala um por um: o mapa cobre o território inteiro. Ocorre, porém, que o mapa é inútil: não mostra nada além do que já existe. A torre borgiana é parecida: cresce tanto que se confunde com o mundo. O leitor, ao subir, descobre que não saiu do chão. Mas agora vê o chão com outro olhar: cada pedra é já símbolo, cada esquina é já enigma.

O labirinto que sobe, portanto, não leva ao céu nem ao cume. Leva ao mesmo ponto de onde se partiu — mas transformado. A ascensão é circular. Subir é voltar, mas voltar sabendo.

Há quem diga que Borges é frio, cerebral, feito apenas de artifícios. Mas esse julgamento perde a dimensão existencial da sua obra. Porque não há nada mais humano que perder-se. A vida é também labirinto que sobe: cada escolha nos abre caminho e nos fecha outros, cada idade é andar que se assemelha ao anterior mas não é o mesmo. Borges não inventou o labirinto: apenas o mostrou como é. Sua literatura não é evasão, mas claridade: revela que a altura não é conquista linear, mas espiral de repetições.

E no entanto, paradoxalmente, esse reconhecimento é libertador. Porque se tudo retorna, se cada andar reflete o anterior, então cada escolha é infinita. Não importa tanto o cume, mas o percurso. O labirinto borgiano não é prisão: é campo de possibilidades. Cada bifurcação é também oportunidade de recomeço.

O lugar de Borges nesta torre é, assim, o da vertigem intelectual. Ele nos lembra que a literatura não é apenas canto, nem escada, nem oceano, nem impossível, nem palco, nem casa. É também labirinto. E que esse labirinto não é horizontal, mas vertical: cada passo é degrau, cada leitura é altura. O leitor sobe não para chegar, mas para continuar subindo.

Por isso, este canto é escrito como quem se perde. Ao descrevê-lo, talvez já o esteja contradizendo. Talvez estas palavras sejam apenas uma das variações possíveis, e em outro universo este mesmo canto foi escrito de outro modo, com outras imagens, outros símbolos. Talvez, ao fechar o livro, o leitor descubra que não leu nada, que tudo não passou de sonho de outro.

No fecho, resta a imagem de uma escada em espiral que se perde no alto. O leitor sobe, olha para cima e vê apenas outro degrau. Olha para

baixo e percebe que o degrau anterior é idêntico. Olha para os lados e encontra corredores que se bifurcam. Não há saída, não há chegada. Mas há altura. O labirinto sobe porque não termina. E é nesse infinito que reside a verdadeira torre.

CANTO 8. DRUMMOND

— *O Degrau da Pedra no Caminho*

Antes de qualquer coisa, convém desfazer um mal-entendido que o próprio título pode suscitar. Aqui, “pedra” não é o bloco mítico de fundação (Homero), nem a alucinação branca do impossível (Cervantes), nem o rochedo épico do oceano (Camões). Em Drummond, a pedra é insistência miúda — aquilo que interrompe o passo, que obriga a olhar para baixo, que corrige a pose grandiloquente do herói e devolve o corpo ao chão. Não é alicerce; é degrau contrariado. E é precisamente nesse degrau, nascido da recusa e do tropeço, que a torre moderna se eleva de modo novo: não por exaltação, mas por negativa.

A modernidade brasileira não inaugura cúpulas: inaugura desconfianças. Drummond encontra a sua matéria não nos grandes cenários, mas nos intervalos do cotidiano — ruas estreitas, escritórios, vizinhanças, cartas não enviadas, memórias que pesam mais do que cabem. O horizonte, aqui, não é o mar aberto; é o relevo irregular de Minas, de uma província que ensina a subir e descer ladeiras

antes de qualquer ambição de altura. O poeta aprende com o terreno: nenhum passo se dá de uma vez; todo passo negocia.

Esse verbo — negociar — é central. A torre drummondiana não cresce por gesto heroico, mas por acomodação e resistência. O poema mede o passo, calibra o peso, admite o erro, aceita o não. A verticalidade nasce do que impede: a frase que não fecha, o verso que resiste à rima, a sintaxe que faz força contra a clareza para fazer aparecer outra clareza. O leitor sente o atrito: cada estrofe é esforço de subida com carga.

Chamo esse gesto de engenharia da recusa. Em lugar de celebrar vitórias, Drummond institui o obstáculo como método. O “não” — tão brasileiro, tão nosso — deixa de ser paralisia e vira instrumento de obra. Não é um “não” ressentido, mas uma pedagogia do limite: é o não ao ufanismo, o não ao verso solene, o não à solução fácil, o não à transparência enganosa. Ao dizer “não” às alturas fáceis, o poema ganha altura real, aquela que só se conquista com fricção.

Essa fricção aparece na própria dicção. O tom é baixo, a imagem é contida, a emoção se recolhe. Drummond desconfia do poema que se entrega de primeira. Prefere o desalinho controlado:

um adjetivo que parece fora de lugar e por isso revela; uma enumeração que se demora; uma ironia que risca o verniz da frase. Onde outros escalariam com fanfarra, ele instala escadas de serviço: discretas, firmes, confiáveis.

Se o épico é a voz de uma coletividade em marcha, Drummond inventa a voz da consciência em marcha lenta. O eu lírico não se apresenta como herói, mas como alguém que hesita: a tarefa, o amor, a cidade, a memória — tudo exige um passo que nunca é dado sem custo. A hesitação, porém, não é fraqueza; é método de verdade. Quem hesita pondera, e quem pondera introduz nos andares da torre a força dos contrapesos.

É nesse ponto que o lugar-comum do “poeta da pedra” se desfaz. A “pedra” drummondiana não é tema repetido; é técnica de contenção. O poema instala, dentro de si, um corpo estranho — uma resistência — e trabalha com ela até que a resistência se torne degrau. Não se trata de “superar o obstáculo”, mas de habitar o obstáculo, de fazer do atrito uma forma. A grande lição: o degrau existe porque há resistência.

Drummond também nos ensina a precisão de um olhar lateral. Em vez de disputar o centro luminoso dos acontecimentos, ele prefere os

bordos: aquilo que não entra na foto, o gesto interrompido, o comentário que se faz na cozinha, a notícia que chega pela metade. Nesses bordos, instala-se uma ética: não simplificar. A torre cresce menos quando se ergue um lance vistoso de escadas do que quando se coloca, com paciência, um pequeno apoio bem assentado.

Essa ética recusa a retórica. Drummond não “declama”: murmura. E o murmúrio não é timidez; é a forma exata para dizer o que importa sem gritar. Em sua poesia, a altura raramente se anuncia — acontece. O leitor percebe que chegou a outro patamar porque a luz mudou, porque a frase, antes dura, cedeu um centímetro e abriu uma fresta por onde entra ar.

Há ainda a ironia, essa ferramenta fina que aparafusa a peça sem quebrá-la. A ironia drummondiana não humilha; regula. Ela impede que a torre se embriague de si mesma. Quando o poema se aproxima do grandioso, a ironia aplica um freio discreto e recoloca o peso no lugar. É o espírito mineiro em operação: desconfiar do excesso. Graças a ela, a construção mantém o prumo: os andares não se inclinam para a vaidade.

No mesmo movimento, a ternura aparece como cimento inesperado. Não é a ternura sentimental, mas a que nasce do reconhecimento da pequenez comum. Quando Drummond aproxima a fala de um pai, de um amigo, de uma cidade, de um anônimo, o faz sem aparato; oferece o rosto como é. A torre, então, ganha um andar que não está nas plantas: um piso habitável, com uma cadeira perto da janela.

A memória, em sua poesia, funciona como elevador que sobe devagar. Não leva em linha reta ao cume; para em andares intermédios — infância, juventude, ausências, perdas. Em cada parada, recolhe uma caixa, um cheiro, uma voz. O trajeto vertical é feito de coisas que pesam. Carregar essas coisas não impede a subida; dá a ela sentido. Lembra que não se sobe sem passado, que toda altura é também uma forma de levar consigo.

E porque o passado pesa, o futuro em Drummond nunca é pura promessa. É reserva: talvez, quem sabe, se der, amanhã. Esse advérbio — “talvez” — tem função estrutural. Ele instala no poema um jogo de folga, uma pequena suspensão que impede o mecanismo de travar. O “talvez” é a mola dos degraus: faz com que a rigidez não quebre, e a flexibilidade não vire moleza.

Se em Pessoa a multiplicidade interior se desdobra em uma casa de mil janelas, Drummond opta por uma janela só, bem limpa, voltada para a rua, com a cortina ligeiramente aberta. O que se vê por ela são mínimos acontecimentos: alguém que passa apressado, um carteiro, o sol batendo numa parede, um pensamento que atrasa. Essa janela é um mirante de proximidade. A altura que proporciona não é panorâmica, mas exata. O leitor não “vê tudo”: vê melhor.

O Brasil que Drummond observa não é o da epopeia, mas o da vida comum. O país aparece menos como paisagem grandiosa e mais como conduta: como falamos, como adiamos, como pedimos desculpa, como prometemos, como não cumprimos. Ao tocar esses gestos, o poema documenta sem transformar o verso em relatório; julga sem moralismo; afeta sem sentimentalismo. A torre não cobra ingresso: convida.

Também as formas são discretas: sonetos enxutos, versos brancos calculados, estrofação que alterna respiro e aperto. A técnica nunca quer aparecer como brilho; quer funcionar. O leitor percebe uma espécie de engenharia silenciosa: onde poderia haver rebuscamento, há secura; onde caberia a hipérbole, há sobra;

onde se esperaria o clímax, há desvio. Esse desvio é o degrau: em vez de subir correndo, pisa-se de lado, e, por isso mesmo, não se cai.

A lição, para o edifício deste livro, é direta. Depois de heterônimos (Pessoa) e labirintos (Borges), era preciso alguém que lembrasse que a torre não progride apenas pela invenção do alto, mas pela contenção do passo. Drummond oferece a técnica da altura por recuo. Ensina que um texto pode crescer dizendo não, que um projeto pode avançar admitindo falhas, que um estilo pode se definir por aquilo que recusa. O degrau não é triunfo: é prudência.

Essa prudência, longe de diminuir a ambição, a torna mais robusta. Pois o que sobe devagar, sobe melhor. O que carrega peso, assenta melhor. O que negocia o caminho, chega com mais leitores. Drummond, nesse sentido, democratiza a torre: seu degrau é acessível. Não porque simplifique, mas porque reconhece a marcha humana como ela é — interrompida, contraditória, tardia.

Se for preciso uma imagem final, que seja esta: uma escada estreita, de alvenaria antiga, encostada à parede de uma casa mineira. Cada degrau tem um desgaste no meio, de tanto uso. Subir por ela exige atenção: o corpo inclina, a mão procura o corrimão, o pé mede o vão. Lá

em cima não há cúpula nem claraboia — há um terraço simples, com um varal, duas cadeiras e uma vista que não espanta, mas acompanha. O poema termina ali: sem trombeta, com verdade.

Drummond instala esse terraço na torre da literatura. Não é mirante para turistas; é lugar de convívio e trabalho. De lá, não dominamos a cidade; pertencemos a ela. E é nesse pertencimento que a altura se cumpre, finalmente, como aquilo que não se separa do chão.

CANTO 9. GARCÍA MÁRQUEZ

— *A Aldeia como Torre do Mundo*

Macondo não é apenas um lugar: é uma forma. Seu perímetro cabe em poucas ruas de barro, um punhado de casas, um rio próximo, um trapiche, um pátio com galinhas e uma árvore onde se amarra o tempo para que não fuja. Mas o que ali se ergue não é horizontal como os mapas; é vertical como um relógio sem ponteiros, uma escada cuja medida não está na distância, e sim na repetição. Cada geração acrescenta um lance, cada nome reincidente (Aurelianos, Josés Arcádios, Amarantas) instala mais um piso sobre o anterior, e com isso a aldeia se torna torre: pequena no chão, infinita para cima, construída com tijolos de memória, de esquecimento e de mito.

A obra de García Márquez descobre que o mundo cabe numa aldeia quando essa aldeia é tratada como mecanismo de altura. O espaço mínimo, submetido à pressão do tempo, adquire densidade de cosmos. O que se vive em Macondo — o saque, a febre, a chuva, a seca, a chegada de uma companhia estrangeira, a súbita aparição de um homem que retorna do

nada — organiza-se como andares superpostos. Não se avança em linha reta; sobe-se em espiral. A história não progride: retorna mais alta, como um caracol de memória. Ao leitor, não se oferece a amplidão da geografia, mas a profundidade do retorno: o já-vivido reaparece, e, aparecendo, se transforma.

Chamo esse movimento de tempo espiralado. Ele não se repete por incapacidade, mas por método. Repetem-se os nomes, repetem-se os impulsos, repetem-se os limites e os delírios; mas cada repetição desloca-se um pouco, e nesse deslocamento instala-se a diferença que constrói um novo andar. O labirinto de Borges dispersava-se em corredores de livro; o de Márquez, ao contrário, condensa-se em linhagens. O sobrenome funciona como viga: suporta o peso do destino. Os pergaminhos funcionam como planta estrutural: anunciam a torre mesmo antes de ela se erguer. A leitura final, quando o texto e o mundo coincidem, não é epílogo: é mirante.

O chamado realismo mágico — expressão tantas vezes mal-entendida como exotismo — é, aqui, uma técnica de construção. Não ornamenta; sustenta. Quando se descreve o gelo como milagre, não se trata de hipérbole pitoresca, mas de assentamento: a matéria anônima subitamente ganha aura e, com ela, densidade

simbólica capaz de suportar andares de interpretação. Quando uma mulher sobe ao céu enquanto estende lençóis, não se busca o pasmo gratuito, e sim abrir uma janela no teto do cotidiano para que entre a luz do mítico. Em Macondo, o extraordinário não interrompe o ordinário; corre junto, como dupla coluna que, só em par, sustenta o teto.

Essa dupla coluna tem, inevitavelmente, faces políticas. A aldeia latina, tocada por guerras civis, caudilhismos, companhias que exploram e apagam, serve de planta baixa para erguer uma torre de testemunho. O massacre que muitos desejariam reduzir ao rodapé da história reaparece como laje inteira sobre a qual caminhamos. A literatura torna-se, assim, arquivo de pé: guarda em altura o que de outro modo seria soterrado. Márquez compreendeu que uma aldeia pode ser mais universal que uma capital, se nela se condensarem, em forma de mito, as dinâmicas que regem o mundo: promessa e despojo, euforia e ruína, esperança e repetição.

Há, ao longo do romance, uma ciência de materiais. O barro dos telhados, a poeira das ruas, as águas que sobem além do razoável, o calor que mexe com a sanidade, as bananeiras que mudam o horizonte: tudo isso não compõe apenas cenário; compõe resistência. Cada

matéria possui sua força e seu cansaço, e a torre de Macondo é erguida levando em conta a fadiga do mundo. Por isso ela range; por isso ela vibra; por isso ela, às vezes, ameaça ceder. A estabilidade, ali, é sempre provisória, e é precisamente essa precariedade que confere verdade ao edifício. A aldeia não se eterniza por marmorização; resiste por insistência.

A peste do esquecimento, que rouba os nomes das coisas, revela o âmago do projeto: sem linguagem, a torre desfaz-se. É necessário escrever nas tabuletas: vaca, cadeira, porta, Deus. O gesto de nomear, humilde como um prego, é o que mantém de pé as paredes. Em outros momentos, o excesso é o perigo: chovem borboletas, chove água por quatro anos, onze meses e dois dias, chovem cartas sem destinatário — e a torre precisa aprender a drenar a abundância tanto quanto precisa suportar a carência. Macondo é oficina de equilíbrio entre excesso e falta, entre memória e esquecimento, entre prodígio e desgaste.

No centro técnico dessa oficina está o narrador. Ele não é um turista no milagre; é o engenheiro discreto que calcula a espessura da parede para que o extraordinário não há arrebente. A frase que desliza entre a notícia e a lenda, sem escândalo, sem ênfase, é a verdadeira sustentação de Macondo. É porque a voz não se

entusiasmo que o maravilhoso assenta. E é porque a voz não se desespera que a tragédia adquire medida. A dicção em estado de assombro contido faz do narrador um mestre de prumo: seus períodos longos, de cadência hipnótica, elevam e ancoram ao mesmo tempo.

É importante notar como a intimidade e o cósmico se confundem. Uma conversa de cozinha, uma carta guardada, um ciúme velho, um quarto onde se esconde uma obsessão — tudo isso recebe, na torre, a mesma altura que um golpe de Estado ou uma empresa estrangeira. O efeito é que o leitor aprende a desconfiar das escalas habituais: nada é pequeno em Macondo. O romance desmonta a hierarquia que separa “grandes eventos” de “pequenas vidas” e, ao fazê-lo, coloca cada gesto como degrau. O amor que se perpetua na espera, a solidão como destino hereditário, a culpa que atravessa gerações: eis os materiais invisíveis de que o edifício é feito.

A repetição dos nomes, longe de mero capricho, é tecnologia de verticalidade. Aurelianos carregam a tendência à introspecção, Josés Arcádios, a da força explosiva; Amarantas, a do recolhimento obstinado. Cada recorrência não é clonagem, é variação. O leitor reconhece, em cada novo morador da torre, um eco que o situa — e é esse

reconhecimento que permite a ascensão: sabe-se em que degrau se está, e é a consciência do degrau que abre o degrau seguinte. O destino não é sentença; é moldura. Dentro dele, a liberdade opera pequenas inclinações que alteram o desenho final.

Quando entra em cena a companhia das bananas, a aldeia entende que sua torre, até então erguida em relativo isolamento, foi conectada a um sistema de forças que a excede. O capital estrangeiro chega com suas próprias plantas, seus andaimes padronizados, sua pressa de lucro. A torre local é pressionada a aceitar andares estranhos, corredores que não levam a lugar nenhum para quem mora ali. O choque de estruturas colapsa as vigas morais da comunidade; o que era ritmo se torna ruído. A resposta literária, porém, não é o panfleto: é o registro que não esquece. A narrativa conserva o que os relatórios querem apagar e, ao conservar, devolve ao futuro um documento de altura: não um decreto, mas um mito verdadeiro.

A chuva interminável demonstra como o clima, em Macondo, também constrói. O mundo flutua, os bichos invadem, a madeira apodrece, o tempo, saturado de água, desacostuma-se das horas. A aldeia, contudo, não se dissolve. Aprende a respirar debaixo d'água. Seca, depois, como quem retorna de uma doença,

cambaleante, mas viva. Essa capacidade de sobreviver ao desmedido inscreve um saber no edifício: a elasticidade que evita a fratura. As paredes, de então em diante, guardam a memória de terem inchado. E o texto, ao contar, mostra que uma torre verdadeira não se mede pelo que nunca sofreu, mas pelo que soube atravessar.

No fim, como estava escrito, o edifício é lido. A leitura dos pergaminhos de Melquíades é a descoberta de que a planta da torre sempre esteve ali, invisível, aguardando o momento de coincidir com a construção. Não se trata de destino fatalista, mas de uma ética da forma: tudo o que se ergueu, ergueu-se para caber numa frase final, para desembocar num sentido capaz de iluminar os andares anteriores. A demolição de Macondo — anunciada, literal, apocalíptica — não é fracasso do projeto, mas coroação: o que era só barro se torna linguagem. O mundo termina como texto, e o texto, como mirante.

Qual, então, a pedra que Márquez deposita na nossa torre? A pedra do local como universal. A certeza de que o mínimo, se narrado com exatidão e mitologia, sustenta alturas que rivalizam com qualquer império. A convicção de que a memória coletiva, tecida de nomes repetidos, de paixões herdadas, de trabalho e

feita, de perda e invenção, pode erguer uma arquitetura durável — não no sentido do indestrutível, mas no daquilo que continua a existir enquanto for lido. A aldeia como método de mundo; o pátio como via láctea; a casa como observatório do real.

Para o andamento deste livro, a lição é decisiva. Depois da multiplicidade interior de Pessoa e do labirinto intelectual de Borges, era necessário um autor que reconduzisse a altura ao chão do convívio, que reinstalasse o corpo social no centro da construção. Márquez mostra que não há torre sem vizinhança, sem feira, sem conversa, sem genealogia, sem nomes que se repetem até virar história. Mostra que a literatura, quando encontra sua aldeia, encontra o mundo inteiro. A grande arquitetura moderna não se mede só pela audácia da forma, mas pela fidelidade ao local que a gerou.

Se precisarmos de uma imagem final, que seja a de uma varanda num segundo piso — nada monumental —, de onde se vê a rua poeirenta de Macondo. Crianças correm com uma bola feita de trapos, um homem passa com um papagaio no ombro, alguém negocia uma bacia de peixes, uma mulher enxuga no varal lençóis que parecem nuvens baixas. A tarde, de tão quente, parece vibrar. O leitor, apoiado no parapeito, não assiste a um espetáculo distante;

reconhece ali sua própria rua. E é nesse reconhecimento que a aldeia se prova torre: porque, do alto modesto dessa varanda, vemos o mundo inteiro passar — e ele nos vê.

Macondo não deixou de existir quando a poeira cobriu sua planta; mudou de matéria. Converteu-se em forma transmissível, em método de olhar, em técnica de elevação do ínfimo. Cada vez que um leitor abre as páginas e aceita a regra de que o milagre caminha ao lado do pão de cada dia, a aldeia reergue um andar. E cada vez que esse leitor descobre, no seu bairro, uma repetição de nomes ou um destino antigo vestido de novo, acrescenta à torre mais um degrau. Por isso a aldeia, sendo pó, permanece: porque sua altura é de leitura, e a leitura, quando verdadeira, não cessa.

CANTO 10. CLARICE LISPECTOR

— *O Silêncio como Coluna Oculta*

Há estruturas que não se percebem, mas sem as quais o edifício ruiria. Colunas embutidas na parede, vigas que não aparecem nos desenhos, forças invisíveis que sustentam o peso. Assim é o silêncio em Clarice Lispector: não ornamento, não lacuna, mas viga secreta da literatura. Onde tudo parece palavra, ela instala o intervalo; onde tudo parece discurso, ela arrisca a pausa. E é essa pausa que sustenta o prédio inteiro.

A experiência clariceana é a de habitar o inacabado. Sua torre não é erguida de blocos regulares, mas de fendas, de vazios, de trechos que parecem não querer dizer. A narrativa interrompe-se para pensar em si mesma, a frase dobra-se sobre a própria respiração, a palavra se esconde atrás de um gesto mínimo: o olhar de um animal, o estalo de um fósforo, a espera diante de um ovo. Cada silêncio, aparentemente banal, torna-se coluna que impede o colapso.

Clarice não escreve “sobre” o silêncio: escreve com o silêncio. Suas frases têm a arquitetura do não-dito. Entre uma palavra e outra, o espaço aberto é tão importante quanto o som. O leitor, ao entrar em sua obra, descobre que a altura não se mede em número de andares, mas na intensidade de cada pausa. A coluna oculta sustenta sem se mostrar; o silêncio carrega o peso do indizível.

A literatura anterior buscava a altura no excesso: Homero pela narrativa monumental, Dante pela escada organizada, Camões pelo mar em colunas, Cervantes pelo delírio, Shakespeare pela cena cheia, Pessoa pela multiplicidade, Borges pelo labirinto, Drummond pelo tropeço transformado em degrau, García Márquez pela abundância de gerações. Clarice desloca tudo: a altura está na escassez. A torre resiste porque tem vãos.

Esse vazio não é ausência: é densidade condensada. O silêncio de Clarice não é o de quem nada tem a dizer, mas o de quem percebe que dizer menos é dizer mais. Cada interrupção abre espaço para que o leitor se reconheça, para que o texto ressoe além do que foi escrito. A obra não é monólogo, mas diálogo com um interlocutor invisível, que precisa completar as frases não ditas.

A coluna oculta é também uma forma de ética. Clarice sabe que há experiências que não cabem em discurso: dor, êxtase, animalidade, mistério. Forçar o texto a falar demais seria violentar o real. O silêncio, nesse contexto, é respeito. Ao se calar, a autora devolve ao leitor a responsabilidade de enfrentar o indizível. Sua literatura é um convite: não promete mostrar, mas faz sentir a falta. A altura está naquilo que não se alcança, mas cuja presença se pressente.

É assim que o cotidiano, em suas narrativas, adquire a dimensão de milagre. Uma mulher que corta cebolas, um cachorro que respira, uma empregada que limpa a casa — tudo se torna viga de sentido, porque atrás de cada gesto há um silêncio que pesa. O mundo, despojado de grandiloquência, revela-se torre justamente por meio daquilo que parecia irrelevante.

A construção clariceana é paradoxal: ao mesmo tempo íntima e cósmica. Ao falar de um detalhe mínimo, abre-se para uma experiência sem bordas. O silêncio, como coluna, conecta o chão à abóbada. Não se vê a viga, mas sente-se sua força. O leitor percebe que está sustentado, mesmo quando o texto parece se desfazer em fragmentos.

O método é de respiração. Clarice escreve como quem inspira e retém, como quem solta e volta a aspirar. O ritmo é entrecortado, feito de ondas curtas que, somadas, erguem altura insuspeita. A torre não sobe com velocidade; cresce em pulsações. O silêncio é o batimento estrutural.

Há, em Clarice, uma proximidade radical com o indizível místico. Não se trata de religião institucional, mas de uma experiência do absoluto que só se sugere no intervalo. O ovo, a barata, a palavra “it” em inglês — todos funcionam como símbolos mínimos que carregam peso excessivo. Ao tentar nomeá-los, o texto falha; ao falhar, abre-se para uma experiência de transcendência. A altura clariceana é espiritual, mas sem dogma. O silêncio é sua liturgia.

No edifício deste livro, Clarice cumpre a função de revelar que toda torre depende de colunas que não aparecem. A literatura, sem o silêncio, desabaria em verborragia. O excesso, mesmo o mais brilhante, precisa ser sustentado por um mínimo que o equilibre. Clarice oferece esse mínimo. Sua contribuição é lembrar que o invisível é estrutural.

O leitor, ao percorrer seus textos, percebe que também precisa desacelerar. Não se lê Clarice

correndo: lê-se parando, recuando, relendo. Cada pausa do texto exige pausa na leitura. A torre não se mostra de uma vez: aparece por frestas, por degraus que não parecem levar a lugar algum e, de repente, se abrem em claridade. O silêncio, em vez de impedir, conduz.

Se fosse preciso condensar numa imagem: pense-se numa sala vazia, com uma única coluna no centro. A princípio, parece pouco: nada a ver, quase nada. Mas basta reparar no teto: ele só está de pé por causa daquela coluna. A obra de Clarice é isso: coluna discreta, sustentando invisivelmente tudo.

Com este Canto, a Parte II se encerra. Pessoa mostrou a casa interior, Borges o labirinto que sobe, Drummond o degrau que resiste, García Márquez a aldeia universal, Clarice a coluna oculta. A torre moderna, assim, se ergueu não apenas de excessos e invenções, mas também de pausas e vazios. Está pronta, agora, para enfrentar a vertigem do cume — a Parte III: Abismo.

PARTE III — ABISMO

CANTO 11. RILKE

— *O Anjo que Queima Demais*

Há alturas que já não oferecem visão, mas cegueira. Quando a torre chega ao limite, não se contempla o mundo: suporta-se apenas o clarão. Rilke é o poeta dessa experiência — da altura que não consola, mas fere, da luz que não aquece, mas queima. É ele quem instala no edifício da literatura a presença terrível do anjo, figura de excesso e de vertigem.

As Elegias de Duíno nascem de um grito. Conta-se que, caminhando à beira do Adriático, Rilke teria ouvido uma voz — não metáfora, mas experiência quase física. “Quem, se eu gritasse, entre as legiões de anjos, me ouviria?” Não se trata de súplica religiosa, mas de pergunta dirigida ao vazio. O anjo rilkeano não é o anjo bíblico, protetor e consolador, mas criatura que arde de excesso de realidade. Ele não vem para salvar: vem para revelar o insuportável.

Esse anjo é o guardião do limite: mostra que há experiências que o humano deseja, mas não pode sustentar. Queremos ver o absoluto, mas

nossos olhos não aguentam a claridade. Queremos tocar o infinito, mas nosso corpo é finito. O anjo, nesse sentido, é metáfora da própria poesia — que busca nomear o indizível e, ao fazê-lo, toca sempre o risco de incendiar-se.

“Todo anjo é terrível”: a frase, repetida como refrão, é martelo que ressoa ao longo das Elegias. A palavra “terrível” aqui não significa apenas assustador, mas carregado de um excesso de ser. O anjo concentra tanta intensidade que não cabe no humano. É por isso que não se pode fitá-lo sem tremor. Sua beleza não é ornamento; é excesso que desfigura. O anjo é sublime levado ao ponto de vertigem: aquilo que atrai justamente porque ameaça.

O poeta sabe: não se pode viver constantemente nessa chama. Daí a ambivalência da obra rilkeana. Há poemas de recolhimento — jardins, rosas, animais — em que a atenção ao detalhe oferece uma forma de abrigo. Mas mesmo esses detalhes estão sempre transpassados por claridade excessiva. A rosa, para Rilke, não é flor, mas figura da abertura infinita; a pantera, enjaulada, não é apenas fera, mas espelho da condição humana; a estátua arcaica, contemplada em Paris, não é mármore, mas explosão de presença. Tudo, mesmo o mínimo, carrega resquício de anjo.

O anjo não é, contudo, apenas ameaça. Ele é também possibilidade de transfiguração. O humano que suporta, ainda que por um instante, sua claridade, experimenta uma mudança irreversível. É o que Rilke chama de “vida transformada”: não mais a vida cotidiana, mas a vida tocada por intensidade que a excede. O anjo não salva, mas queima para que se veja. O excesso é pedagógico: revela que a existência não se reduz ao visível.

Por isso, as Elegias oscilam entre terror e gratidão. Terror diante do excesso insuportável; gratidão por saber que esse excesso existe. O poeta não pede que o anjo desapareça, mas que sua presença possa ser suportada. A altura, aqui, é sempre experiência limítrofe: não se chega a um cume seguro, mas a um cume que balança, que ameaça ruir a cada passo.

Esse anjo também fala do silêncio de Deus. Para Rilke, a modernidade já não oferece um céu povoado de presenças protetoras. O Deus antigo calou-se. O anjo, nesse cenário, é figura paradoxal: não prova a existência divina, mas revela o vazio que ela deixou. É criatura de excesso justamente porque ocupa um espaço em que nada mais resta. Sua chama é a chama do desamparo elevado à potência máxima. A

poesia, ao evocá-lo, não encontra consolo, mas vertigem.

É essa vertigem que inaugura a parte do Abismo neste livro. Até agora, a torre foi erguida com materiais diversos — canto, escada, mar, delírio, cena, multiplicidade, labirinto, tropeço, aldeia, silêncio. Mas no cume, o que se encontra não é a estabilidade da visão ampla: é a experiência do insuportável. O anjo rilkeano é a primeira figura do abismo porque mostra que a altura, se levada ao extremo, se converte em queda.

No entanto, há um contraponto necessário: os Sonetos a Orfeu, escritos quase ao mesmo tempo que as Elegias. Se o anjo é excesso insuportável, Orfeu é canto que atravessa o excesso. Ele desce ao inferno, enfrenta a morte, perde, mas retorna com a música. É o poeta como mediador, como aquele que transforma a vertigem em forma. Orfeu é a versão habitável do anjo: ainda toca o absoluto, mas o traduz em melodia. Com isso, Rilke sugere que, embora não possamos viver sob a chama do anjo, podemos cantar suas brasas. A poesia é esse canto de retorno: memória do excesso convertida em beleza suportável.

A função rilkeana, para a nossa torre literária, é essa: introduzir a consciência de que todo cume

é risco. Sem essa consciência, a torre se tornaria triunfalista, ingênua, arrogante. Com Rilke, aprendemos que a altura verdadeira não é segurança, mas tremor. Não é domínio, mas risco. O anjo que queima demais lembra que a literatura, ao aspirar ao sublime, precisa também acolher o insuportável.

Se for preciso uma imagem final, que seja esta: um homem sozinho, numa varanda alta, diante do mar aberto. O céu, de repente, incendeia-se de claridade. Uma figura alada, imensa, aparece — não sorri, não consola. Apenas brilha com intensidade intolerável. O homem treme, sabe que não pode permanecer ali por muito tempo, mas não foge. Aceita que aquela visão, ainda que breve, já transformou sua vida. Esse homem é Rilke, e é também cada leitor que ousa chegar ao cume da torre.

Com Rilke, começa o abismo. Os cantos seguintes mostrarão outras faces dessa vertigem: a língua ferida que insiste (Celan), a escada interminável (Kafka), a ruína persistente (Beckett), a atenção invisível (Simone Weil), a ciência falível (Popper). Mas o guardião da entrada é ele: o anjo que queima demais, lembrando que não se sobe impunemente.

CANTO 12. PAUL CELAN

— *A Língua que Ressurge da Cinza*

Escrevo como quem recolhe cinza com as mãos nuas. Sei que a cada gesto o pó se desfaz, que o vento pode levá-lo, que o mínimo sopra o dispersa. Ainda assim, recolho. Com Celan aprendi que o poema não é catedral nem vitrine; é punhado de cinza que, se mantido junto, pode tornar-se pedra. Não uma pedra inaugural, mas uma pedra escura, fragmentária, que resiste ao apagamento.

A questão da língua é a primeira rachadura. Celan escreve em alemão. Alemão de sua mãe, alemão das canções de infância. Alemão dos carrascos que assassinaram sua mãe. Alemão que consola e fere ao mesmo tempo. Nenhuma língua carrega tal contradição com tanta nitidez. Cada palavra escolhida por Celan é gesto ambíguo: um retorno à origem e, ao mesmo tempo, um confronto com o assassino. A torre erguida por ele não pode ser pura: é feita dessa tensão insuportável.

Quando leio seus versos, percebo que o alemão é para ele o que a pedra é para nós: peso e

ferida. A língua que sustenta é também a língua que corta. Não há como escapar. E por isso ele não escapa: escreve justamente aí, onde dói. Aceita a cinza como cimento. Aceita o peso do impuro como estrutura.

“Leite negro da madrugada
nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia
e de manhã nós o bebemos de noite.”

Assim começa *Todesfuge* (Fuga da Morte). Não é descrição, é experiência. O ritmo se repete, circular, como turno de campo, como rotina de extermínio. O poema não fala “sobre” *Auschwitz*; fala a partir de dentro. A beleza do ritmo é insuportável, porque nos faz sentir a engrenagem do horror. A música aqui não consola: denuncia. É canto que obriga o corpo a sentir o peso do inumano.

Esse poema ficou famoso, quase hino. Mas Celan não permaneceu nele. Percebeu o perigo de transformar a morte em cadência bela demais. Então começou a rarefazer sua língua. Cortou, truncou, fragmentou. Cada livro posterior é mais breve, mais escuro, mais branco de silêncio. Ele entendeu que o testemunho não podia ser melodia; tinha de ser cinza.

Em *Atemwende* (Virada da Respiração), escreve:

“Com o meu rosto ao avesso
Vejo-me em ti.”

Aqui não há música fácil. Há carne exposta, avesso que não se esconde. O poema é curto, quase nada, mas pesa como tudo. O rosto ao avesso é a metáfora de sua língua: uma pele virada, uma ferida mostrada. O poema não oferece identidade, oferece dilaceração. E é nesse gesto que a altura se manifesta: não na torre altiva, mas na coluna frágil que, ainda assim, permanece ereta.

O silêncio em Celan não é ausência: é matéria. O espaço branco das páginas é parte da obra. Entre uma palavra e outra, há cinza. Cada pausa é lembrança do que não pode ser dito. O poema não finge totalidade: assume a falha. E essa falha é seu único modo de ser verdadeiro. Ao ler, tropeço. Não entendo tudo. Mas justamente esse não-entender é o que me aproxima da experiência. O abismo não é explicado; é habitado.

Esse método da falha é também ética. Celan sabia que a eloquência seria traição. Que narrar com fluidez seria quase repetir o discurso da propaganda. Por isso escreve pouco, escreve duro, escreve interrompido. A torre dele não é

palácio: é memorial. Não quer impressionar; quer vigiar.

O testemunho é vertical. Cada poema é uma estela: marca erguida, palavra mínima, mas de pé. Ele não reconstrói a cidade destruída; assenta sinais entre os escombros. Sua poesia é uma topografia de ruínas: colunas queimadas, inscrições fragmentadas, degraus que não levam a lugar algum. E, mesmo assim, esses fragmentos são altura. Basta um bloco para dizer que houve mundo.

Eu recebo essa lição como pacto. Escrevo também sabendo que cada palavra é sobrevivente. Não importa se o meu campo não é o mesmo, se o meu incêndio tem outras formas: a lição é universal. O poema, depois de Celan, só pode nascer sabendo-se precário. Só pode erguer-se como vigília.

Penso no verso de “Fuga da Morte”:

“Ele grita toquem mais doce a morte / a morte é um mestre da Alemanha.”

Não há metáfora mais cruel. A morte como maestro, a Alemanha como escola. O poema inscreve no corpo da língua a lembrança do horror. Não há como esquecer depois de ler. E

é isso que importa: não esquecer. Celan escreve para que o esquecimento não vença.

A torre de Celan é torre de vigília. Não serve para mostrar horizonte, mas para impedir que a noite apague tudo. O poeta é sentinela. Sua língua curta, sua cadência seca, sua pausa radical: tudo é alerta. Ler seus versos é ouvir o sino da madrugada que chama para lembrar os mortos.

Também há amor em Celan, mas é amor atravessado pelo abismo. “Não nos separemos, não nos deixemos / que uma palavra, uma só, ainda nos una.” É súplica mínima, não promessa. O amor não salva, mas resiste. Como o poema: não reconstrói o mundo, mas sustenta um fio de ligação. Essa fragilidade é a maior força.

E penso: se Rilke é claridade insuportável, Celan é cinza suportada. O anjo de Rilke cega; a palavra de Celan guia no escuro. Um mostra o perigo da luz, o outro mostra a dignidade da sombra. Ambos habitam o abismo, mas de modos opostos. Na arquitetura desta torre, preciso dos dois: da vertigem do excesso e da insistência mínima.

Ao escrever este canto, sinto-me próximo de Celan. Como se o meu gesto fosse também

recolher cinza e assentar palavra. Não há segurança. Não há triunfo. Mas há necessidade. O poema não é luxo; é sobrevivência.

Se preciso fechar, fecho com a imagem que sempre me retorna: um campo devastado. Entre ruínas, uma coluna ainda de pé, chamuscada, com inscrições quase apagadas. Quem passa lê fragmentos, tropeça nas palavras, completa com o próprio silêncio. Essa coluna é Celan. E também é cada poema que ousa se erguer depois da cinza.

CANTO 13. KAFKA

— *A Escada que Não Chega*

Há um ponto em que a torre já não se mede por sua altura, mas pela promessa de altura. Degrau após degrau, o corpo sobe, mas a escada não termina. O esforço se renova, a respiração se acelera, os músculos pedem repouso, mas não há patamar de chegada. Kafka é esse arquiteto: não constrói muralhas, nem pináculos, nem colunas de silêncio. Constrói escadas infinitas. E nelas instala o leitor, condenado a subir sem nunca alcançar o cume.

A experiência kafkiana é a da suspensão perpétua. O castelo nunca se alcança; o processo nunca se conclui; a porta da lei nunca se abre. Tudo permanece no quase, no adiado, no “prestes a..”. Sua torre não ruirá porque jamais será concluída. O inacabado é sua condição estrutural. O que em Rilke era excesso de luz e em Celan cinza compactada, em Kafka é espera interminável.

Esse “não chegar” não é falha de narrativa; é método. Kafka inventa a arquitetura da frustração: corredores que se multiplicam,

portas que se fecham no instante da entrada, decretos que nunca são lidos, tribunais que nunca julgam. A escada é sólida — sente-se o peso de cada degrau —, mas não conduz a lugar algum. A altura é promessa sempre adiada.

O efeito disso é vertiginoso. O leitor sobe acreditando que haverá uma sala final, um tribunal decisivo, um encontro com o soberano. Mas ao subir descobre apenas outro lance de escadas. E nesse descompasso instala-se a angústia. A torre não dá visão; dá fadiga. O mirante nunca aparece. E mesmo assim seguimos, porque o texto não nos deixa parar.

Kafka não é autor da desistência, mas da insistência. Seus personagens não largam a escada: K. continua tentando entrar no castelo; Josef K. continua tentando justificar-se; o homem diante da lei continua esperando. É nesse movimento que se encontra a dimensão mística de sua obra. O cume não chega, mas o desejo do cume sustenta. A escada é fé sem objeto, esperança sem horizonte.

Em termos de arquitetura literária, Kafka revela que a torre pode ser feita não de chegada, mas de processo. O texto não conduz a uma visão final, mas a uma repetição infinita. Cada frase é degrau, cada capítulo é lance de escada. Não há epílogo que resolva; há suspensão que perdura.

E é justamente essa suspensão que se torna altura: não estamos no chão, não estamos no cume, estamos sempre a caminho.

Essa condição é a do humano moderno: sem garantias, sem absolutos, mas incapaz de desistir. A escada de Kafka é a metáfora mais fiel da nossa condição: subir sabendo que não se chega.

O abismo aqui não é catástrofe explosiva, mas corrosão lenta. Não há incêndio, não há massacre explícito, não há anjo em claridade excessiva. Há corredores de escritório, pilhas de papéis, autoridades invisíveis. A banalidade é o material da escada. E é esse material que a torna insuportável: porque reconhecemos nele o nosso mundo. Kafka não fala de monstros distantes, mas de cartórios, senhas, repartições. O abismo é burocrático. A vertigem é administrativa.

Mas o efeito é devastador: porque percebemos que a escada interminável não é ficção, é a própria realidade. Subimos sem nunca chegar — no trabalho, nos tribunais, nos sistemas de poder. Kafka, ao mostrar isso, não inventa pesadelo: traduz o cotidiano em arquitetura de vertigem.

Há ainda outra camada. A escada kafkiana é também espiritual. Muitos leitores veem em seus textos a sombra da tradição judaica, com seu Deus ausente, com sua Lei inatingível, com sua promessa adiada. A escada pode ser lida como metáfora de uma fé que insiste mesmo sem respostas. Os personagens não desistem porque não podem. O que sustenta não é a chegada, mas a espera. O abismo é suportado pela fidelidade ao caminho.

No interior desta obra, Kafka cumpre função decisiva. Se Rilke mostrou o perigo da claridade e Celan a dignidade da cinza, Kafka mostra o vazio do adiamento. Sua escada interminável ensina que a literatura pode construir altura mesmo sem cume. A vertigem não está no excesso nem na ausência, mas no atraso. E esse atraso é universal.

A minha torre, ao incorporar Kafka, aprende a lidar com a incompletude. Aprende que não precisa prometer chegada; pode apenas sustentar o caminho. Aprende que o degrau em si já é altura, mesmo sem mirante.

Se for preciso uma imagem final: penso num prédio antigo, com escada em espiral. O viajante sobe. Passa pelo primeiro andar, pelo segundo, pelo terceiro. A cada volta, espera encontrar a saída. Mas o corrimão continua, a

espiral prossegue, o cansaço aumenta. Não há janela. Apenas degraus. Ainda assim, o viajante não para. Essa é a experiência kafkiana: estar condenado a subir, e nesse subir encontrar a única forma possível de altura.

CANTO 14. BECKETT

— *O Restolho em Pé*

Escrevo agora sobre a altura mínima. Não há claridade que queima demais (Rilke), não há língua que ressurgir da cinza (Celan), não há escada que não chega (Kafka). O que resta, depois de todo excesso, depois da devastação e do adiamento, é o quase nada que, mesmo assim, não cai. A literatura de Beckett é essa arquitetura: o restolho em pé.

A cena beckettiana é sempre pobre, despojada. Um palco quase vazio: duas figuras à espera sob uma árvore magra; um homem imóvel numa cadeira, outro que ameaça partir mas não parte; uma mulher enterrada até a cintura na areia, depois até o pescoço, ainda assim sorrindo e falando; uma boca iluminada que não para de jorrar palavras. O cenário é ruína, o espaço é escassez, o tempo é espera interminável. E, no entanto, algo permanece. O que permanece é quase nada — mas é de pé.

A metáfora do restolho, aqui, é precisa. Depois da colheita, o campo parece morto. Só restam caules secos, quebradiços, inclinados pelo

vento. São inúteis, não alimentam, não servem para comércio. Mas não tombam. Continuam de pé. Esse continuar é sua grandeza. Beckett ergue sua torre com esses caules. Torre mínima, exausta, sem ornamentos, mas, ainda assim, erguida.

Em Esperando Godot, Vladimir e Estragon atravessam dois atos sem sair do lugar. Esperam alguém que nunca vem. Repetem conversas, trocam insultos e carícias, pensam em partir, pensam em suicidar-se, mas continuam ali. O tempo não progride, não oferece resolução. A árvore nua quase não muda. E, no entanto, o espetáculo continua. É isso que fascina: a vida pode reduzir-se à espera sem objeto, e mesmo assim persiste. A torre não cresce, mas também não desmorona.

Essa persistência não é heroica. Não há glória em esperar. Não há beleza em repetir. Mas há verdade. Beckett descobre que a condição humana não precisa de ornamento para ser altura: basta resistir ao colapso. O que define sua cena não é triunfo, mas insistência. Essa insistência é a verticalidade mínima, mas real.

Em Fim de Partida, Hamm e Clov habitam um mundo já terminado. O apocalipse aconteceu: não há mais horizonte, não há mais futuro. Dois personagens secundários vivem dentro de

latas de lixo. E, mesmo assim, a peça não se encerra. Os diálogos continuam, o humor absurdo persiste, a vida teima. O palco é ruína absoluta — e, no entanto, é teatro. O jogo não se interrompe.

A lição aqui é clara: não é preciso horizonte para que haja palavra. Não é preciso sentido para que haja fala. A literatura pode sobreviver mesmo quando o mundo acabou. Essa sobrevivência é o restolho em pé: seco, inútil, mas de pé.

Em Dias Felizes, a metáfora se radicaliza. Winnie está enterrada até a cintura. Sorri, fala, escova os dentes, organiza seus objetos. No segundo ato, está enterrada até o pescoço. Continua a falar. Apenas a cabeça visível, ainda assim ela insiste em nomear o que a rodeia. O corpo já não se move; a voz, sim. A altura, aqui, é mínima: apenas o pescoço fora da areia. Mas essa mínima altura é suficiente para sustentar uma peça inteira.

Winnie é a imagem perfeita do restolho. Presa, cercada, quase desaparecida, mas ainda de pé. Sua fala não muda nada, não traz revelação, não salva. Mas afirma presença. E essa afirmação é o que importa.

Talvez a imagem mais extrema esteja em Not I. O palco é escuro. Apenas uma boca iluminada fala, em ritmo alucinado, quase sem pontuação, quase sem pausa. O corpo inteiro desapareceu. Só resta a boca. E essa boca é suficiente. A fala torrencial, absurda, fragmentária, ergue uma presença que o corpo inteiro não conseguiria. O restolho, agora, não é nem tronco: é só boca. Mas de pé, vertical, jorrando palavras.

A filosofia de Beckett é a da linguagem exausta. Em seus textos, a língua se repete, se interrompe, se contradiz. Parece falhar a cada instante. Mas é essa falha que a mantém. A linguagem, mesmo gasta, mesmo quebrada, ainda fala. O teatro de Beckett é monumento ao balbucio. Não celebra a grande frase, mas o murmúrio insistente. Não busca síntese, mas sobrevivência.

A escada de Kafka nunca chegava; a boca de Beckett nunca se cala. São variações da mesma experiência do abismo. O sentido não vem, o cume não aparece, mas a fala permanece. E permanecer já é altura.

Quando penso na torre literária que venho erguendo, sei que preciso dessa lição. Porque o risco de todo projeto é buscar apenas grandeza, apenas alturas visíveis, apenas cúpulas brilhantes. Beckett lembra que o essencial pode

estar no quase nada. Que a torre não precisa sempre crescer: basta não cair. Que o restolho, mesmo inútil, é testemunho de que houve vida.

Esse testemunho é ético. A cena beckettiana mostra que desistir é possível — mas não acontece. Os personagens não se matam, não abandonam, não silenciam. Continuam. Não porque acreditam, mas porque não conseguem não continuar. Essa impossibilidade de cessar é o que sustenta. Não é fé, não é esperança, não é sentido. É pura persistência.

Ao leitor, a experiência é desconforto. Esperar Godot é esperar o que não vem. Acompanhar Hamm e Clov é habitar um mundo já acabado. Ouvir a boca de Not I é suportar fluxo incompreensível. Mas esse desconforto é aprendizado. Descobrimos que a literatura não precisa confortar para ser altura. Pode apenas incomodar, e, nesse incômodo, mostrar a condição humana em sua nudez.

O restolho em pé não compete com as torres anteriores. Não é grandioso como Dante, não é oceânico como Camões, não é delirante como Cervantes, não é teatral como Shakespeare. Mas, paradoxalmente, é indispensável. Porque é ele que garante que, quando tudo se esgotar, ainda haverá algo de pé. Sem Beckett, minha torre seria vaidosa demais, altiva demais,

confiante demais. Com Beckett, ela sabe que pode terminar em ruína — e que mesmo na ruína há altura.

Se for preciso uma imagem final: vejo um campo depois da colheita. As espigas já foram levadas, o solo parece nu. Mas aqui e ali permanecem caules secos. O vento sopra, a chuva cai, o sol queima. Eles não produzem mais, não são belos, não oferecem sombra. Mas permanecem de pé. O campo, graças a eles, não é apenas vazio: é testemunho. Esses caules são a torre de Beckett. Restolho em pé. Altura mínima, altura necessária.

CANTO 15. SIMONE WEIL

— *A Atenção como Altura Invisível*

Depois do excesso de Rilke, da cinza de Celan, da escada sem fim de Kafka e do restolho de Beckett, chego ao ponto em que a torre já não se ergue por pedras, nem por degraus, nem por restos, mas por um gesto invisível: a atenção. Em Simone Weil, a altura não se mede em metros ou páginas; mede-se em capacidade de voltar o olhar ao outro, ao mundo, a Deus — sem distração, sem apropriação, sem vaidade. Sua torre não se vê de fora, mas sustenta-se por dentro. É uma arquitetura secreta.

Weil fala de atenção como quem fala de oração. Para ela, rezar não é pedir, mas estar totalmente presente. A oração verdadeira é atenção pura: suspender-se de si mesmo, calar os ruídos interiores, oferecer-se em disponibilidade absoluta. Essa atitude não é fuga do real: é mergulho. É deixar que o real, mesmo pequeno, mesmo banal, brilhe como se fosse revelação. Assim, o gesto mais simples — escrever uma linha, varrer um chão, ensinar uma criança, esperar o silêncio — pode ser altura.

Na torre que construo, essa é a viga que não se vê, mas que impede tudo de desmoronar. Porque sem atenção, as pedras caem; as escadas se confundem; os restolhos perdem sentido. A atenção, mesmo invisível, é o que mantém o prumo.

A vida de Simone Weil foi marcada pela radicalidade dessa exigência. Ela não separava pensamento e corpo. Se escrevia sobre fome, era porque conhecia a fome. Se falava de operários, era porque trabalhou numa fábrica. Se refletia sobre guerra, era porque se alistou como voluntária. Sua filosofia não é discurso abstrato, mas carne que pensa. A atenção, para ela, só vale se encarnada.

Essa encarnação é a parte mais difícil. Porque atender verdadeiramente significa esquecer-se. Não projetar, não esperar recompensa, não usar o outro como espelho. Atender é desaparecer para que o real apareça. É por isso que a atenção é também abismo: exige a morte do ego. A torre de Weil é feita de colunas de renúncia.

Seus escritos sobre escola são exemplo. Ela dizia que todo exercício escolar — mesmo resolver um problema de matemática — tem valor espiritual se for feito com atenção verdadeira. Porque esse treino prepara a alma para

reconhecer o que é maior que ela. Não se trata de decorar ou competir, mas de aprender a olhar sem distração. Para Weil, a inteligência não é poder, mas abertura. O estudante que aprende a esperar a solução, sem pressa, exercita-se para esperar a verdade. A torre não sobe por aceleração, mas por demora.

Essa demora é também sua ética social. Weil olhava para os operários e via que a falta de atenção — a alienação — era a pior forma de opressão. A máquina, ao impor ritmo cego, roubava do trabalhador a possibilidade de presença. Por isso, lutar contra a opressão não era apenas lutar por salário ou direitos, mas por condições de atenção: tempo, espaço, dignidade. A justiça, para ela, não é distribuição apenas; é também restituição da possibilidade de olhar.

Na sua mística, a atenção culmina no conceito de desgraça (malheur). A desgraça é quando a pessoa é esmagada pela necessidade, pela violência, pela dor. Nela, a alma corre o risco de se perder. Mas Weil ousa dizer que mesmo aí há possibilidade de atenção. Mesmo na desgraça absoluta, pode-se ainda olhar. Não para escapar, mas para permanecer. A atenção, nesse caso, é resistência silenciosa. É coluna invisível que não deixa que tudo desabe.

Essa coluna não promete consolo. Weil não oferece salvação fácil. Sua altura é dura, austera. Mas é real. A atenção é gesto que qualquer um pode fazer, em qualquer condição. Por isso sua torre é universal: não exige cultura, poder, erudição. Exige apenas disponibilidade.

Na arquitetura deste livro, Weil ensina que a torre não se sustenta só por grandes nomes, nem por monumentos, nem por epopeias. Sustenta-se também pelo gesto mínimo de olhar sem desviar. Se cada autor anterior trouxe uma pedra visível, Weil traz a viga oculta. Sem ela, nada fica de pé.

Se preciso fechar: penso numa mulher sozinha, magra, sentada diante de uma mesa quase vazia. Há um pedaço de pão, há um caderno. Ela não come. Ela escreve. Seu olhar está fixo, inteiro, entregue. Nada de grandioso ao redor. Mas esse olhar sustenta uma torre. Invisível, mas firme. Essa torre é a atenção.

CANTO 16. POPPER

— *A Torre Inacabada da Razão*

Há torres que ruem porque nunca existiram de fato; outras, porque buscaram o impossível; outras ainda, porque se incendiaram. Mas há também a torre que permanece de pé justamente por nunca se declarar concluída. É essa a lição de Karl Popper: a razão não ergue cúpulas definitivas, mas andaimes provisórios. Sua arquitetura não é triunfo do saber, mas consciência de que todo saber é frágil, revisável, inacabado. A altura da razão é a altura da crítica.

Popper escreveu contra as pretensões totalitárias do século XX. Viu de perto como ideologias políticas e teorias filosóficas, ao se declararem absolutas, transformaram-se em máquinas de destruição. Contra isso, ergueu o princípio da sociedade aberta: um edifício coletivo que só pode permanecer de pé se aceitar correção constante. A torre da razão não é fortaleza fechada, mas espaço aberto ao vento da crítica.

Esse gesto é radical. Porque significa recusar a ilusão de fundamento último. O

conhecimento, para Popper, não repousa sobre certezas inabaláveis, mas sobre hipóteses testadas e refutáveis. A ciência não prova: tenta, erra, corrige. Cada teoria é um andar que só se sustenta enquanto resistir a tentativas de derrubá-lo. A solidez não vem da verdade definitiva, mas da disposição em expor-se ao erro.

Essa imagem da torre inacabada é decisiva para mim. Em Homero, havia fundação sólida; em Dante, escada bem traçada; em Camões, oceano que sustentava colunas; em Cervantes, pedra branca do impossível; em Shakespeare, palco habitado; em Pessoa, casa plural; em Borges, labirinto que sobe; em Drummond, degrau de recusa; em García Márquez, aldeia como cosmos; em Clarice, coluna invisível; em Rilke, anjo insuportável; em Celan, cinza erguida; em Kafka, escada que não chega; em Beckett, restolho em pé; em Weil, atenção oculta. Em Popper, encontro a consciência de que todas essas pedras, todas essas escadas, todas essas colunas precisam permanecer abertas ao vento da crítica, ou se tornarão dogma, ruína, prisão.

A ciência, em sua formulação, é processo de conjecturas e refutações. Essa expressão — tão simples — é imagem perfeita da torre. Cada conjectura é um novo andar. Mas nenhum andar é definitivo: pode ruir a qualquer

momento, se a crítica mostrar sua fragilidade. E, ao ruir, não destrói a torre inteira: abre espaço para novo andar, mais sólido, ainda que também provisório. A altura da ciência é altura que se refaz sem cessar.

Isso exige humildade. A razão não é soberana; é aprendiz. O cientista, o filósofo, o escritor precisam aceitar que sua obra é fragmento, hipótese, tentativa. O edifício humano é maior que cada pedra isolada. Popper institui uma ética da falibilidade: errar não é vergonha, é método.

Essa ética vale também para a literatura. Escrever é conjecturar. Cada poema, cada ensaio, cada canto é hipótese de altura. O leitor, ao lê-lo, testa-o, refuta-o, encontra nele falhas e rachaduras. Mas é justamente nessa dinâmica que a torre cresce. Não precisamos de monumentos eternos; precisamos de construções abertas, revisáveis. O estilo laferiano sabe disso: cada versão é rascunho, cada edição é tentativa, cada “*documento-norte*” é provisório. A torre cresce porque não se fecha.

A sociedade aberta, por sua vez, é imagem política dessa mesma arquitetura. Uma sociedade que se declara perfeita já começou a ruir. Só permanece viva aquela que admite crítica, protesto, mudança. A democracia, para

Popper, não é estado final, mas processo inacabado. É o regime que permite substituir governantes sem derramamento de sangue; que permite reformar sem destruir; que reconhece a falibilidade humana e, por isso, constrói mecanismos de correção. A política, assim como a ciência e a literatura, ergue-se sobre andaimes, não sobre mármore.

O abismo, em Popper, não é silêncio, nem cinza, nem atraso, nem ruína. É a tentação do dogma. A vertigem aqui é acreditar que se chegou ao cume. O perigo é imaginar a torre concluída. Contra esse perigo, sua lição é clara: manter-se aberto, manter-se inacabado, manter-se disponível à crítica. A torre só permanece porque aceita não ser definitiva.

Na minha própria obra, essa lição ressoa como método. Sei que cada canto que escrevo pode ser revisto, corrigido, refutado. Não me envergonho disso: é sinal de vitalidade. Não busco erigir monumento perfeito; busco levantar torre que permita habitação, mesmo sabendo que seus andares podem mudar. Essa consciência de falibilidade é a verdadeira altura.

Se for preciso uma imagem final: penso numa torre de andaimes. Não há fachada concluída, não há cúpula. Apenas estruturas metálicas, escadas provisórias, trabalhadores que sobem e

descem, martelos que batem, peças que se trocam. De longe, parece inacabada. De perto, percebe-se que é justamente esse inacabamento que a mantém viva. O vento atravessa, a luz entra, o edifício respira. Essa é a torre de Popper: sempre em obra, sempre por fazer, e justamente por isso, sempre de pé.

EPÍLOGO

— *O Mirante*

O olhar que devolve a altura às palavras

Chego ao alto não para concluir, mas para olhar. O que aqui se ergueu não é monumento fechado, mas torre atravessada de vento. No parapeito, não me apoio para descansar; apoio-me para devolver às palavras a altura que elas mesmas procuraram durante toda a subida. É o mirante: não o cume, não há posse, mas a varanda aberta de onde se vê, ao mesmo tempo, o caminho percorrido e o horizonte que insiste em chamar.

Não existe fim. Existe apenas este lugar de suspensão: entre o que se fez e o que ainda pede se fazer. O epílogo não encerra, abre. O mirante não protege, expõe. A altura não é prêmio, é responsabilidade.

Olho para baixo e vejo as pedras iniciais, ainda frescas de canto e mito. Vejo a escada que se perdeu em sombras e claridades. Vejo o mar transformado em coluna vertical. Vejo o delírio que assentou pedra branca, o palco que se

tornou mirante, a casa que multiplicou rostos, o labirinto que se ergueu em bifurcações. Vejo o degrau que não deixou de ser obstáculo, a aldeia que se repetiu como cosmos, o silêncio que sustentou sem aparecer. Vejo o anjo que ardeu demais, a palavra que resistiu em cinza, a escada que nunca chegava, o restolho que não tombou, a atenção que vigiou, a razão que permaneceu inacabada.

Cada nome, cada voz, cada canto não está isolado: vibra aqui, neste ponto, como eco que sobe pela espiral da torre e se encontra no alto. O mirante é essa confluência.

Mas não falo deles como quem faz inventário. Falo como quem reconhece que, ao chamá-los, chamei também a mim mesmo. Cada pedra tocada por Homero tocou meu chão. Cada degrau de Dante testou meus passos. Cada mar de Camões sacudiu meu corpo. Cada delírio de Cervantes riu em mim. Cada cena de Shakespeare me obrigou a ouvir. Cada heterônimo de Pessoa multiplicou meu rosto. Cada labirinto de Borges me deu espelho. Cada obstáculo de Drummond me deteve. Cada aldeia de Márquez me devolveu memória. Cada silêncio de Clarice me sustentou. Cada anjo de Rilke me queimou. Cada cinza de Celan me feriu. Cada escada de Kafka me atrasou. Cada restolho de Beckett me obrigou a persistir.

Cada atenção de Weil me fez calar. Cada razão de Popper me obrigou a recomçar.

No mirante, percebo: não subi sozinho. Não há torre solitária. Cada voz convocada foi andaime, foi viga, foi pedra, foi vento.

E agora, de cima, devolvo-lhes a altura. Porque a literatura não precisa apenas receber: precisa restituir. O olhar que lanço não é contemplação passiva, é gesto de devolver. Se a torre foi feita de palavras, cabe ao mirante devolver às palavras o que lhes pertence: altura, risco, abertura.

Devolver altura é não deixá-las rastejar em slogans. É recusar a palavra como mercadoria. É resgatá-la para o espaço em que pesa, em que vibra, em que arde. No mirante, a palavra volta a ser vertical: não se consome, não se gasta, não se banaliza. Respira o vento, toca o céu, olha a cidade.

E a cidade está abaixo. O leitor, se se inclina, vê não apenas as pedras e escadas da torre, mas também as ruas, as casas, as vidas. A torre não é refúgio para isolar-se do mundo, mas ponto de retorno ao mundo. Tudo o que se ergueu aqui só tem sentido porque pode ser devolvido: a epopeia em gesto cotidiano, o silêncio em conversa mínima, a atenção em tarefa anônima,

a cinza em memória viva. O mirante não é fuga: é restituição.

Sinto, no corpo, que a torre treme. O vento balança o parapeito. O inacabado vibra em cada junta. Mas não temo. A torre só está viva porque é inacabada. Se fosse fechada, já estaria morta. O que sustenta é justamente a porosidade, a falha, a rachadura. Por isso, o mirante não é lugar de orgulho, mas de vigilância. O olhar que daqui lanço não é olhar de quem domina, mas de quem guarda.

E guardar não é possuir. Guardar é vigiar, é cuidar sem prender, é manter de pé para que outros também possam subir. O mirante é convite. Cada leitor que chega até aqui recebe a chave da varanda. Não para contemplar sozinho, mas para compartilhar. O que sustenta a torre não são colunas invisíveis, mas o pacto de quem sobe e olha junto.

Sim, é um epílogo. Mas epílogo não é fim. É borda. É espaço de respiro. É aquele momento em que a respiração do texto encontra a respiração do leitor e, por instantes, respiram no mesmo ritmo. O que se oferece aqui não é conclusão, mas ritmo partilhado.

Que fique, então, este pacto: toda palavra precisa ser devolvida à sua altura. Toda pedra

precisa ser olhada como fundamento e como risco. Toda torre precisa ser lembrada como inacabada. Toda leitura precisa ser também escrita: porque quem lê reescreve, quem sobe reconstrói, quem olha devolve.

Se fecho com imagem, que seja esta: uma torre aberta, sem cúpula, com varanda larga. De lá, um homem olha, mas não olha sozinho. Ao lado dele, muitos outros, leitores e vozes, vivos e mortos, companheiros de pedra e de silêncio. Todos olham, e o que olham não é horizonte fixo, mas vento que passa. A torre não se ergue contra o vento; ergue-se para que o vento atravesse. E nesse atravessamento está a sua altura.

NOTA DO AUTOR

Este livro não é um compêndio de influências nem uma lista de admirações. *LitterAltura* é o eixo vertebral das vozes que atravessaram meu gesto. Cada autor aqui não é lembrado como referência erudita, mas transubstanciado em arquitetura: pedra, escada, mirante, abismo.

Se o leitor encontrar semelhanças com obras já escritas, que saiba: são ecos inevitáveis de quem ergue sua torre sobre fundações alheias. O que procuro aqui não é imitar, mas metabolizar.

A altura da literatura não está no cume, mas no movimento incessante de construção, como torre de vozes. Não é um monumento erguido por mim sozinho, mas um andaime sustentado por nomes que, antes de mim, trabalharam a pedra da linguagem. No epílogo, abri o mirante; aqui, nesta última nota, abro um pequeno gabinete de biografias, como se fossem placas fixadas na entrada da torre, lembrando de onde vieram os materiais.

Não é dicionário, nem catálogo exaustivo. É gesto de reconhecimento. Cada nome aqui

citado não foi convocado como “influência” — palavra que sugere dependência —, mas como presença: cada um deixou na torre sua pedra singular.

Homero (séc. VIII a.C.) — Poeta grego a quem se atribuem a *Ilíada* e a *Odisseia*. Fundou a tradição épica ocidental, canto coletivo, memória de povos condensada em versos. Sua pedra é fundação: o chão em que ainda pisamos.

Dante Alighieri (1265–1321) — Poeta florentino, autor da *Commedia*, mais tarde chamada de *Divina*. Inventou uma escada literária em que céu, inferno e purgatório se organizam em andares de sentido. Sua escada é ascensão espiritual e também arquitetura de linguagem.

Luís de Camões (1524–1580) — Português, autor de *Os Lusíadas*, epopeia do mar e do império. Em sua língua, o oceano se ergue como coluna. Sua pedra é líquida, mas ressoa como fundação da modernidade da nossa fala.

Miguel de Cervantes (1547–1616) — Espanhol, autor de *Dom Quixote*. Fez do impossível matéria, do delírio fundamento. Sua pedra é

branca e louca: funda sem fundar, erige no vazio.

William Shakespeare (1564–1616) — Inglês, dramaturgo, autor de tragédias, comédias e peças históricas. O palco foi sua torre: mirante de vozes, espaço em que todos — reis e bobos — podem olhar o mundo.

Fernando Pessoa (1888–1935) — Português, autor de múltiplos livros e múltiplos heterônimos. Sua casa é de mil janelas, cada uma abrindo para um rosto. Com ele, a torre se tornou morada plural.

Jorge Luis Borges (1899–1986) — Argentino, mestre do conto e do ensaio. Seus labirintos e bibliotecas não se estendem no chão: sobem, bifurcam, confundem alturas. Sua pedra é o enigma que se multiplica.

Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) — Poeta brasileiro, voz da recusa e da ironia. Fez do tropeço degrau, da recusa método. Sua torre é feita de obstáculos que se transformam em altura.

Gabriel García Márquez (1927–2014) — Colombiano, autor de Cem Anos de Solidão. Transformou Macondo em cosmos: uma aldeia

que se repete como torre de gerações. Sua pedra é barro universal.

Clarice Lispector (1920–1977) — Brasileira, autora de romances e crônicas. Sua escrita é silêncio que sustenta, coluna oculta que não se vê mas impede o colapso. Sua torre é feita de pausas.

Rainer Maria Rilke (1875–1926) — Poeta de língua alemã, autor das Elegias de Duíno e dos Sonetos a Orfeu. Deu-nos o anjo terrível, claridade insuportável. Sua torre queima: excesso de altura.

Paul Celan (1920–1970) — Poeta de língua alemã, sobrevivente da Shoah. Sua palavra é cinza que insiste. Depois de Auschwitz, escreveu com fragmentos, silêncio e restos. Sua torre é memorial vertical.

Franz Kafka (1883–1924) — Checo de língua alemã, autor de O Processo, O Castelo, “Diante da Lei”. Sua escada nunca chega, mas continua. Sua torre é atraso infinito, espera sem fim.

Samuel Beckett (1906–1989) — Irlandês, autor de Esperando Godot, Fim de Partida, Dias Felizes. Seu palco é restolho: corpos exaustos

que, mesmo assim, permanecem de pé. Sua torre é mínima, mas não cai.

Simone Weil (1909–1943) — Filósofa francesa, mística, operária, professora. Viu na atenção a altura invisível. Sua torre é viga de silêncio que se sustenta em olhar.

Karl Popper (1902–1994) — Filósofo austríaco-britânico. Formulou a teoria das conjecturas e refutações e defendeu a sociedade aberta. Sua torre é inacabada por princípio, feita de andaimes e vento.

Este livro não pretende encerrar essas vozes, mas abrir passagem entre elas. A torre só se sustenta porque permanece porosa: vento atravessa, tempo corrige, leitor reinterpreta.

Que este epílogo seja, portanto, um agradecimento e uma advertência. Agradecimento, porque cada nome aqui lembrado segurou parte da obra. Advertência, porque nenhum deles deve ser idolatrado como pedra definitiva: todos são fragmentos, andaimes, restos. A torre continuará em obra enquanto houver quem leia, quem escreva, quem se incline sobre a varanda e diga: “Ainda há altura possível para as palavras”.

Nota Biográfica

Augusto La Fere (Lapa, Paraná, 1973) é autor e ensaísta. Sua escrita transita entre filosofia, memória e metáfora da paisagem, explorando a tensão entre silêncio e palavra. Fundador do selo *Ars Verbi™*, dedica-se à publicação artesanal e digital de obras sob licenças livres.

Entre suas publicações destacam-se *O Legado* (2013), *Clown* (2014), *Cartas para Ninguém* (2017), *Cinza de Bronze* (2020), *Silêncio Alto* (2024) e *Antes que Derrubem* (2025). Vive e trabalha no Paraná, atuando também em iniciativas culturais voltadas à difusão da literatura livre.

Colofão

Este livro foi composto em EB Garamond, projeto tipográfico de Georg Duffner (2008), herdeiro das formas renascentistas talhadas por Claude Garamont (c.1480-1561), em Paris. Sua anatomia tipográfica — firme, respirante — corresponde à matéria deste volume: pedra, torre, abismo. Cada letra, como bloco de construção, sustenta o peso do silêncio e a verticalidade do pensamento.

O texto foi revisado e lapidado digitalmente, sem pressa, até que cada frase pudesse sustentar a seguinte como quem ergue degraus de uma mesma escada.

A edição digital foi concluída em outubro de 2025, pela *Ars Verbi*TM, em Lapa, Paraná, onde ainda se ouve o rumor das prensas antigas e o vento que passa entre as janelas das torres por construir.

